

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA
DEPARTAMENTO DE TEORÍA DEL CONOCIMIENTO, ESTÉTICA E
HISTORIA DEL PENSAMIENTO



TESIS DOCTORAL

Música en los fundamentos del *lógos*

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Santiago Auserón Marruedo

Director

José Luis Pardo Torío

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

*Departamento de Teoría del Conocimiento, Estética
e Historia del Pensamiento*

MÚSICA EN LOS FUNDAMENTOS DEL LÓGOS

Tesis doctoral

dirigida por José Luis Pardo Torío

SANTIAGO AUSERÓN MARRUEDO

2015

ÍNDICE

PREFACIO: <i>Retorno al medio en que nació la filosofía</i>	5
---	---

LAS ARTES SONORAS EN GRECIA ANTIGUA:

1. <i>Una técnica que comercia con lo sagrado</i>	21
2. <i>La dualidad fabuladora</i>	57
3. <i>El rastro de mousiké</i>	93
4. <i>Los ritmos de Homero</i>	109
5. <i>La extensión metafórica</i>	145
6. <i>Ilusión retrospectiva del metro</i>	194
7. <i>El épos se desprende de la lira</i>	215
8. <i>Los sēmeia y la voz interior</i>	242
9. <i>Un olvido atribuido a Sócrates</i>	272
10. <i>El lógos de la práctica musical</i>	289
11. <i>El metro en su trama sonora</i>	358
12. <i>La abstracción del ritmo</i>	422

CONCLUSIÓN: <i>La música del lógos</i>	451
--	-----

BIBLIOGRAFÍA	483
--------------------	-----

ABSTRACT.....	503
---------------	-----

PREFACIO

"Resulta claro que los antiguos griegos tuvieron razón al interesarse, por encima de todo, en el ejercicio de la música. Pues creían que las almas de los jóvenes debían ser forjadas y dirigidas a través de la música hacia las buenas formas, porque la música es, evidentemente, útil en toda circunstancia y en toda ocupación seria, pero de modo muy particular frente a los peligros de la guerra".

Pseudo Plutarco, *Sobre la música*, 26, 1140b.

RETORNO AL MEDIO EN QUE NACIÓ LA FILOSOFÍA

La filosofía afirmó su anhelo de ciencia al tiempo que se consumaba un singular olvido, tal vez relacionado con el "olvido del ser" que Martin Heidegger denunció en la evolución de la metafísica occidental, pero de contenido más concreto: el del papel fundamental que cumplió la música en la instauración de las costumbres arcaicas, en la elaboración de las fórmulas rituales, del contenido de los mitos y de las leyendas heroicas, de las metáforas más afortunadas de los poetas, de las sentencias de algunos sabios, en la preservación de las leyes y de todo aquello que mereciera ser recordado con palabras en la tradición cultural de los griegos antes del advenimiento de la escritura.¹ La transmisión de dichos contenidos por medio del canto –o del recitado– acompañado de instrumentos musicales, permitió que cristalizaran algunos conceptos susceptibles de ser aislados de su origen y reorganizados de espaldas a la tradición, inaugurando una nueva forma de discurso que aspiraba al conocimiento de la verdad. El canto y la música instrumental influyeron profundamente en los hábitos mentales de los griegos, condicionando de manera todavía poco explícita el desarrollo de su pensamiento.

Desde los tiempos más remotos, la música fue una actividad omnipresente en la sociedad griega: este hecho, hoy ampliamente reconocido, ha sido durante largo tiempo poco tenido en cuenta por

¹ El desvelamiento ontológico del que habla Martin Heidegger en *Ser y tiempo* cambia de significación si consideramos las estructuras sonoras que rebasan el marco existencial de la conciencia y la "casa del ser" del lenguaje, sin apuntar por ello a un límite transcendental o a un absoluto temporal. El "ser para la muerte" individual convive con un ser más allá de la muerte colectivo, distinto de la memoria biológica, que los hombres heredan con sus artes sonoras. Éstas forman una suerte de campo transcendental, pero intersubjetivo e ilimitado. El λόγος que organiza la experiencia fenoménica según el modelo de lo visible lleva a cabo un ocultamiento parcial en el terreno de la sonoridad, al separar los sonidos musicales que le sirven de vehículo. El "olvido del ser" que se origina en Grecia clásica, antes que un desvelamiento de orden numénico, reclama una descripción fenomenológica de la φωνή que todavía está pendiente.

los estudiosos de la Antigüedad. Mediado el siglo XX, Henri-Irénée Marrou, en su *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, advertía: "Es un deber del historiador insistir en ello, para corregir un error de perspectiva: tal como nos aparecen a través de nuestra propia cultura clásica, los griegos son ante todo para nosotros poetas, filósofos y matemáticos; si los veneramos como artistas, vemos sobre todo en ellos arquitectos y escultores; nunca pensamos en su música: inuestra erudición y nuestra enseñanza le conceden menos atención que a su cerámica! Y sin embargo eran y se consideraban primeramente músicos. Su cultura y su educación eran más artísticas que científicas, y su arte era musical, antes que literario y plástico".² Durante el milenio largo que comprende el esplendor de la civilización minoica cretense, la dominación micénica posterior, la llamada "edad oscura" que siguió a las invasiones dorias del Peloponeso en el siglo XII a. C., la renovación cultural en las colonias de la costa jonia en época homérica, el florecimiento de Esparta en el siglo VII y la emergencia de la democracia ateniense en la centuria siguiente, la música desempeñó un papel determinante, complementario de los ejercicios atléticos, en la educación de la nobleza en toda Grecia.

Durante los siglos oscuros –según apunta G. S. Kirk en *The Songs of Homer*–, "continuó sin seria interrupción en muchos lugares de previa influencia micénica una vida comunal suficiente como para apoyar sobre ella la poesía oral".³ Los pueblos que habitaron en período arcaico en torno al mar Egeo, a la vez que las costumbres guerreras y los productos destinados al comercio, compartieron un estilo de civilización en el que la poesía cantada con acompañamiento instrumental y la danza coral fueron el medio de preservar la memoria

² H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Seuil, París, editado por primera vez en 1948, manejamos la sexta edición revisada por el autor en 1964, cf. p. 76. Durante el periodo clásico y hasta comienzos del helenístico, la formación artística de los jóvenes siguió las mismas pautas, si bien cediendo sitio a las letras, cf. *ibídem*, p. 201: "Por educación artística es preciso, desde luego, entender, conforme a la tradición, educación musical".

³ G. S. Kirk, *The Songs of Homer*, traducción española: *Los poemas de Homero*, Paidós, Buenos Aires, 1985, p. 130.

común, factores básicos de unidad entre las distintas metrópolis y sus colonias, vehículos de la expresión más selecta y paradigmas de la actividad espiritual. En el <<Himno a Hermes>> contenido en los *Himnos homéricos*, datado hacia comienzos del siglo VI a. C., se hace referencia a la habilidad en el manejo de la cítara con la expresión *tékhnē kai sophía*.⁴ Las palabras con las que Marrou ensalza la cultura espartana, en el periodo en que participó de un refinamiento comparable al de las cortes que describe Homero, son aplicables al conjunto de la Hélade: "el elemento intelectual está esencialmente representado en ella por la música, que, ocupando el centro de la cultura, asegura el enlace entre sus diversos aspectos: por medio de la danza, da la mano a la gimnasia; por medio del canto, es el vehículo de la poesía, única forma arcaica de literatura".⁵ Marrou profundiza y amplía la perspectiva general trazada previamente por Werner Jaeger, quien reconoció "la gimnasia y la música" como "los fundamentos en que se basaba la *paideía* del periodo antiguo y del periodo clásico", pero dejó la música en segundo plano, atento a los aspectos dominantes en la evolución del concepto de excelencia (*areté*) en la civilización griega.⁶

Depositaria de un legado textual fragmentario y precioso, la filología romántica contribuyó a crear una imagen de Grecia antigua condicionada por las admirables proporciones de sus ruinas visibles. El culto a lo griego adquirió un realce particular en las cátedras germanas del siglo XIX, donde confluyeron también las poderosas corrientes de la filosofía idealista y de la renovación poética y musical. En busca de un mito originario en que fundar la elevación de las ideas en la Europa

⁴ <<Himno a Hermes>>, *Himnos homéricos*, IV, 483. François Lasserre, en *Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, Urs Graf-Verlag, Olten & Lausanne, Instituto Suizo de Roma, 1954, p. 21, dice acerca del uso de σοφία: "Este término cuya fortuna seguirá durante largo tiempo la del arte musical, antes de aplicarse a la sabiduría del filósofo, designa en el único verso homérico en el que se encuentra la habilidad del constructor de navíos: implica el conocimiento de las leyes exactas y el dominio de una técnica difícil". Cf. Homero, *Odisea*, 412.

⁵ Marrou, *op. cit.*, p. 43.

⁶ Werner Jaeger, *Paideía: los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid, 1985, p. 618.

del último Imperio, los románticos redescubrieron en Grecia su patria espiritual y dieron impulso a las investigaciones comparatistas, afanosas por encontrar en las raíces indoeuropeas la clave de un pensamiento que se autoproclamaba "superior" y heredero legítimo de los griegos. La fidelidad a los textos no siempre supo deslindarse del orgullo nacionalista y provocó algunas consecuencias de alcance intelectual, como la descalificación precipitada del papel que algunos documentos musicales antiguos, recién exhumados de las bibliotecas, podían desempeñar en el estudio del verso.

Nuestra investigación se apoya en la renovación del helenismo acontecida a lo largo del siglo XX, debida a los descubrimientos arqueológicos, etnográficos y tecnológicos que llevaron a contrastar el legado textual con un conocimiento cada vez más próximo de la tradición oral. Los helenistas han ido haciendo frente a la necesidad de cooperar con la musicología en el estudio de los primeros rastros musicales de Occidente. En lo que toca a la literatura de Grecia antigua, la musicología es concluyente: "Todos los autores griegos de los que hoy no subsisten más que los textos, y que tenemos tendencia a considerar únicamente como poetas, eran de hecho también músicos, al menos desde la época arcaica hasta el fin de la época clásica".⁷ Aún así, al comienzo de su *Ancient Greek Music*, publicado en la última década del pasado siglo, Martin L. West se vio forzado a declarar todavía: "Probablemente ningún otro pueblo en la historia ha hecho referencia más frecuente a la música y a la actividad musical en su literatura y en su arte. Pese a ello, el asunto es prácticamente ignorado por casi todos los que estudian esta cultura o enseñan acerca de ella".⁸

⁷ Annie Bélis, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Hachette, París, 1999, p. 162. Cf. Jacques Chailley, *La musique grecque antique*, Les Belles Lettres, París, 1979, p. 16: "Los textos cantados eran compuestos por autores que, como los troveros de la Edad Media, eran a la vez poetas y compositores".

⁸ M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, 1992, p. 1.

Parece, pues, ineludible partir de la constatación de un olvido histórico significativo que ha durado más de dos milenios, hasta que la expansión de las telecomunicaciones puso de manifiesto la relevancia de la experiencia sonora en la cultura de masas contemporánea, modificando el punto de vista de los humanistas, tradicionalmente apegados al predominio de los modelos visuales del conocimiento. Desde el periodo de entreguerras en adelante, el auge de los registros electrónicos ha permitido fijar, difundir y estudiar las producciones sonoras de muy diversas culturas, dando lugar a lo que ha sido dado en llamar "oralidad secundaria".⁹ La novedad de esas transformaciones ha producido no poca literatura y algunas ideas que la reflexión filosófica debe someter a análisis riguroso, al tiempo que revisa sus propios conceptos fundacionales a la luz de las investigaciones más recientes.

El *lógos* filosófico no se desligó del *mýthos* sino al cabo de un largo proceso de reelaboración de la tradición por medio de la poesía cantada en los coros, en las procesiones rituales y en los banquetes aristocráticos de muchas ciudades, de un lado a otro del Egeo, así como en los festivales panhelenos. La poesía y la danza inauguraron los intercambios simbólicos entre las creencias religiosas, las leyendas de tiempos remotos y la actividad ciudadana, llegando a dar forma musical a la ley instaurada por la costumbre (*nómos*). Los patrones rítmicos y melódicos provenientes de la lírica monódica y coral condicionaron la formación del verso homérico y éste, a su vez, sirvió de base para el desarrollo de otras formas de discurso. Homero fue el primer maestro de Grecia no sólo porque a través del verso de tradición oral se preservaron los relatos acerca del pasado remoto y de las artes más necesarias para la supervivencia de las ciudades, sino porque, a través de los poemas que se le atribuyen, los griegos se

⁹ Véase Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, Routledge, Nueva York, 1982, p. 3. La oralidad del teléfono, de la radio y de la televisión es llamada "secundaria" porque depende de la escritura y de la imprenta. No conviene perder de vista que éstas siguen dependiendo, a su vez, del habla y del canto.

fueron haciendo conscientes de las estructuras subyacentes en el discurso que aspiraba a hacerse memorable.

Los poemas de Homero contienen información relevante acerca de la lógica del verso condicionado por las prácticas musicales. En ellos se observan rastros de la actividad rítmica en diversos niveles, que conciernen tanto a las artes propiamente musicales como a la evolución de formas de expresión verbal elaboradas y transmitidas por los aedos durante siglos. De acuerdo con las investigaciones ya clásicas de Milman Parry, el ajuste de las ideas al metro del verso produce, en primer lugar, un repertorio de fórmulas que sujetan la significación a la función rítmica prioritaria y modifican las funciones habituales del habla para expresar el sentido eminente de lo heroico. En segundo lugar, la economía formular del canto épico se extiende a los periodos más amplios del discurso, con ayuda de imágenes selectas y recurrentes –metáforas y símiles– que proporcionan al verso homérico su esplendor y dotan al gremio de los aedos de una técnica de enunciación prestigiosa.

El influjo de la tradición poética en la filosofía se observa, primero, en los pensadores naturalistas nacidos en las costas de Asia Menor, en cuyo sentido de la proporción la música influyó tanto como la geometría. Después, en los sofistas que intentaron acaparar la formación de los jóvenes en las ciudades más ricas y poderosas, convencidos de que las técnicas del verso debían de formar parte del discurso político, destinado a persuadir. Finalmente, en la dialéctica de Sócrates –ejemplo último de sabiduría oral en un periodo en que ya estaba extendido el uso de la escritura–, que denunció severamente la falta de apego a la verdad por parte de los sofistas. Su discípulo Platón convertiría en monumento el culto a la ciencia verdadera (*epistēmē*)

perfeccionando las mismas técnicas de escritura que Sócrates criticó en sus adversarios.¹⁰

Las primeras inscripciones aparecidas sobre cerámica y en las estelas funerarias (*sēmeia*) modificaron el sistema de intercambios simbólicos propio del antiguo arte de las Musas. Con la escritura alfabética, el interés por la *mímēsis*, que originalmente significaba identificación del *chorós* y del público espectador con la divinidad invocada, se desplaza hacia los grafismos que representan la voz de un sujeto impersonal. La voz misma interioriza la forma del objeto fabricado sobre el que se inscribe, del icono ritual, de la escena de teatro desde la que hablan las máscaras que actualizan el mito. Una nueva idea de la psique surge del complejo de representaciones audiovisuales que se desarrolla en la *pólis*. El poderoso influjo de una técnica como la escritura, capaz de representar las unidades mínimas del habla, de establecer la versión más aceptable del mito, de fijar los acuerdos comerciales, de ponerse al servicio de una nueva exigencia de veracidad, conllevó un apartamiento paulatino del viejo arte de las Musas, hasta que sus funciones públicas quedaron reducidas al entretenimiento y al espectáculo.¹¹

Las fases de ese proceso vienen señaladas por algunos hitos: el abandono del acompañamiento instrumental por parte de los rapsodas a lo largo del siglo VI; el traslado que hicieron los pitagóricos de las

¹⁰ Cf. Hermann Fränkel, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Visor, Madrid, 1993, p. 184: "No es raro que, en esta época, la poesía vaya por delante de la filosofía, preparándole el camino". La lírica se adelantó al relativismo humanista de los sofistas. La filosofía heredó de la épica la generalidad de lo divino, la idealización retrospectiva de un origen remoto, y de la lírica aprendió la libertad individual para contradecir esas mismas creencias.

¹¹ Cf. Pseudo Plutarco, *Sobre la música*, 27, 1140d-e, edición de José García López y Alicia Morales Ortiz, Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, vol. XIII, Gredos, Madrid, 2004, pp. 99-100: "Se cuenta, sin embargo, que en tiempos aún más remotos los griegos no conocían la música para el teatro. Toda su ciencia en este dominio estaba consagrada al culto de los dioses y a la educación de los jóvenes, y entre los hombres de entonces no había sido construido todavía teatro alguno, sino que la música estaba confinada en los lugares sagrados, en los que por medio de ella se honraba a los dioses y se alababa a los hombres buenos. Y esto es verosímil, dicen, porque la palabra θέατρον, que nace después, y la palabra θεωρεῖν, que es mucho más antigua, se formaron a partir de θεός. En nuestro tiempo, en cambio, las formas decadentes de la música han hecho tantos progresos que no queda recuerdo alguno ni comprensión de su uso para la educación, y todos los que se dedican a la música están al servicio de la que se produce en los teatros". García López, *op. cit.*, p. 99, n. 211, advierte de la falsa etimología, de origen probablemente estoico, que relaciona θέατρον y θεωρεῖν (ambos de la misma raíz que θεάομαι, "contemplar") con θεός. Modificamos la traducción comparándola con la edición de Lasserre, *op. cit.*, pp. 123 (texto griego) y 143-144 (traducción).

consonancias de la octava musical a la teoría general de las proporciones matemáticas; la proyección del modelo armónico en el terreno de la razón práctica desde época de Damón, instructor de Pericles; la desconfianza con respecto a las formas musicales del llamado "nuevo ditirambo" entre los pensadores atenienses del siglo V; la falta de atención a los ritmos sobre los que se habían configurado las formas de versificación más eminentes, en favor del metro del verso consignado por escrito, cuya prosodia cuantitativa tendió a ser normalizada y a suplantar al ritmo en sus funciones; por último, el propósito aristotélico de regular las metáforas poéticas, ajustándolas a la clasificación lógica de géneros y de especies. Como resultado de esas transformaciones, a partir del periodo helenístico, la *mousikḗ tékhnē* y las artes del lenguaje correrán por cauces separados.

Una sola excepción a esa tendencia surgió de la propia escuela peripatética: los tratados mal conservados de Aristóxeno de Tarento, iniciador de la teoría musical en Occidente. Aristóxeno heredó, por un lado, la teoría armónica de los pitagóricos, pero se opuso a la matematización del sonido consonante; por otro lado, en tanto que discípulo del Liceo, se sirvió de los conceptos de Aristóteles, pero los hizo servir al estudio de una disciplina en la que su maestro no profundizó. El teórico tarentino se apartó de la venerable teoría de Damón acerca del carácter ético de la música, aceptada sin discusión tanto en la Academia platónica como en el Liceo, para poner el acento en el valor cognitivo de la armonía y del ritmo basado en la noción del tiempo primario (*prōtos khrónos*). Los tratados fragmentarios de Aristóxeno permiten especular con la posibilidad de una teoría de la forma sonora, de una lógica compartida por la música y por la palabra. Los primeros pasos en esa dirección nos han llevado a centrarnos en la reinterpretación rítmica del metro del verso heleno. En los patrones binarios y ternarios que se combinaron en sus *métrā* prototípicos para formar los *kōla* del hexámetro, halla cierto sustento la idea de que la experiencia rítmica proporcionó a los griegos antiguos –antes incluso

que el análisis de la octava y de las proporciones geométricas– un primer modelo de abstracción.

Este estudio ha sido realizado en paralelo con las actividades propias del oficio musical. Agradezco a mis compañeros de viaje el haber mostrado interés por compartir algunas reflexiones en sus horas de asueto. Al Dr. Jacobo Muñoz, el haber aceptado la dirección inicial de la tesis y prestado atención a su conclusión; al Dr. José Luis Pardo, la dirección definitiva, el consejo y la paciencia sostenidos durante casi dos décadas; al poeta y profesor Dr. Jenaro Talens, el interés mostrado en todo momento por la evolución del trabajo; a la Dra. Montserrat Iglesias, la lectura atenta del conjunto y la discusión lúcida de muchos pasajes; a la filóloga Pilar Auserón, la versión precisa del resumen en lengua inglesa; a la escritora Catherine François, la corrección del texto en diversas fases y el haber compartido en profundidad, desde sus inicios, la inquietud filosófica, las lecturas y las reflexiones sobre Grecia antigua. Todos ellos me han ayudado a cumplir un propósito interrumpido hace mucho y a retornar a una Facultad en la que tuve el privilegio de escuchar a algunos maestros cuyo recuerdo no se ha borrado con el tiempo.

Santiago Auserón, abril de 2015.

LAS ARTES SONORAS EN GRECIA ANTIGUA

1. UNA TÉCNICA QUE COMERCIA CON LO SAGRADO

La importancia del mito es un hecho corroborado en muchos pueblos que conservan fragmentos de relatos y leyendas como reliquias de época remota. Asociados a prácticas hereditarias con las que el grupo humano busca mantener su cohesión y sus alianzas, dichos fragmentos se tornan enigmáticos con el paso del tiempo y acaban por formar una amalgama que adopta un rostro impenetrable –ora amenazador, ora risueño– ante los ojos del observador extranjero. Los griegos antiguos desarrollaron formas de discurso capaces de representar el mundo, pero siguieron reelaborando sus relatos míticos durante siglos, sirviéndose primero del canto acompañado de instrumentos y después de la escritura para hacerlos variar profusamente. La historia se encargó de registrar los testimonios del pasado, las ciencias se repartieron la tarea de verificar los conocimientos, pero los mitos de la Hélade conservaron su poder de seducción, se transmitieron a otros pueblos y llegaron hasta nosotros convertidos en prototipos de la fábula que todavía reclaman interpretación. Su tendencia a adquirir validez universal tiene que responder a alguna suerte de lógica latente. Está condicionada por la creación literaria y eso la convierte en un producto relativamente tardío.¹² Este hecho no reduce el valor del mito como expresión de la mentalidad que forma el sustrato de nuestra cultura, pero dificulta la comprensión de sus rastros más antiguos, en particular de los escasos rastros relacionados con las prácticas musicales. Una de las

¹² Según G. S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 123, la originalidad de los mitos griegos deriva de su elaboración literaria: "Es en la manipulación literaria de ideas míticas, más que en la variedad imaginativa de temas narrativos como tales, donde los griegos tal como los conocemos fueron únicos". Resulta necesario, no obstante, plantear la cuestión acerca del modo en que la elaboración musical del verso de tradición oral incidió, antes que la escritura, en la forma o en el contenido de los mitos griegos.

características notables del *corpus* mítico heleno, y del panteón que con él se relaciona, es la significación de los relatos en que interviene la música y su importancia como atributo de una u otra deidad. Si nos atenemos a las historias conocidas sobre las Musas y sobre Apolo, la investigación –como dijera el viejo sacerdote egipcio a Solón–¹³ difícilmente saldrá del marco de un relato para niños, que debió de cumplir una función instructiva, pero está lejos de dar cuenta de su propio cometido en el conjunto de tradiciones que la poesía cantada elaboró y que la escritura difundió posteriormente como parte de un panteón unitario.

Los antiguos griegos eran propensos a divinizar cualidades y a personificar las divinidades, dotándolas de forma humana. Su poblado panteón tendía a estar jerarquizado, si bien a duras penas, como muestran sus primeros relatos míticos. Frente a la figura de Zeus, dios atmosférico que desde el oriente indoeuropeo fue extendiendo su dominio celeste sobre otras deidades locales, predominó el carácter plural del panteón griego, nunca exento de rivalidades.¹⁴ Junto al modelo antropomorfo sublimado por la estatuaria, proliferaron los vástagos de una imaginación estimulada por el influjo de los pueblos vecinos. Aunque el antropomorfismo fuera una de las razones del alcance de la mitología griega, conviene tener presente que comporta, al mismo tiempo que un ideal de fuerza física, proporción y belleza, un

¹³ Véase Platón, *Timeo*, 22b y 23b. Para las citas de Platón seguiremos la edición bilingüe de las *Œuvres complètes* editadas en Les Belles Lettres, París, a partir de 1925, cuyas traducciones compararemos con la de Léon Robin, *Platon, Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1950, y con las traducciones españolas contenidas en la edición de José Antonio Míguez, *Platón, Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1990.

¹⁴ Sobre la figura de Zeus, la raíz indoeuropea de su nombre (*deiw*, que significa "cielo" o "luz diurna") y su deriva como *Dyaus-pitar* que dio lugar al nombre latino de Júpiter, véase Kirk, *ibidem*, pp. 47 y ss. Ramón Andrés, en su *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Acanalado, Barcelona, 2012, p. 1685, subraya el hecho de que Zeus, señor del rayo y del trueno, es una deidad a la vez lumínica y sonora, a la que se atribuyen otros sonidos naturales, como el rumor de los árboles y el canto de los pájaros, que en el santuario de Dodona eran interpretados como auspicios. La voz del cielo o del aire era considerada como "voz del padre", cf. *ibidem*, pp. 1690-1691. Zeus es, por tanto, señor de la sonoridad pre-musical, pero de él descienden los dioses y héroes músicos característicos del panteón griego, cf. *ibidem*, p. 1692. James G. Frazer, en *La rama dorada*, F.C.E., México, 1984, pp. 196 y ss., relacionó a Zeus con el culto al roble, extendido en todos los pueblos europeos descendientes del "tronco ario"; en sus conclusiones, pp. 791 y ss., Frazer explica la asociación del "dios del rayo y el trueno" con la rama de roble fulminada por el rayo o empleada para hacer fuego. La imagen poética de la rama áurea que permite a Eneas bajar a los infiernos deriva de esta asociación, cf. Virgilio, *Eneida*, VI, 136-148 y 187-211.

sinfín de conflictos e irresoluciones que expresan las relaciones de los hombres con su entorno, su naturaleza mudable y contradictoria.¹⁵ Los hombres se enfrentan al mundo con ayuda de fábulas en las que los dioses se muestran dispuestos a mezclarse en sus asuntos y aparecen como causantes de su fortuna o de su desgracia. Antes que la forma de los ídolos, el hombre comparte con los inmortales la intriga de las fábulas, cuya expresión depende de un arte sonoro ancestral que no se atiene a la fijeza de las representaciones visuales.

Los iconos más antiguos procuran llenar la ausencia de los desaparecidos, introducir en el ámbito familiar el favor de las potencias superiores, antes de devenir modelo de proporción en el culto público.¹⁶ Es notoria la ausencia de representación figurada durante los llamados "siglos oscuros", entre el XII y el VIII a. C. Bajo la influencia de los pueblos de Asia Menor, las estatuas de los dioses y su uso ritual aparecen hacia el siglo VIII, cuando ya estaba configurada la tradición homérica. Mucho antes de los siglos oscuros, sin embargo, hubo en Grecia figuras antropomorfas.¹⁷ La reaparición de un arte figurativo destinado a usos religiosos coincide –como señala Vernant– con el período de expansión de la escritura. Sería preciso

¹⁵ Véase G. S. Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Paidós, Barcelona, 1990. En la p. 250, el autor considera como una característica de los mitos griegos la relativa escasez de elementos irracionales; predominan entre ellos los temas propios del cuento popular y una "sofisticada tramoya de dioses"; sus monstruos imaginarios provienen en su mayor parte de Oriente Próximo, cf. p. 199. Es notoria la "riqueza insólita de personajes protagonistas y secundarios. Todas las regiones de Grecia tienen su propia genealogía mítica", cf. p. 257. Fränkel, *op. cit.*, pp. 64 y ss., explica la tendencia de los griegos a concebir sus divinidades como cualidades opuestas, según un "pensamiento polarizado" que permite considerar la pluralidad de "los dioses" como unidad funcional que rige la naturaleza y el destino de los hombres.

¹⁶ Véase Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de Psychologie historique*, La Découverte, París, 1996, pp. 325 y ss. Vernant considera la función de los diversos tipos de estatuas religiosos en Grecia y su relación con la ψυχή: presentan formas burdas el primitivo κολοσσός de piedra, que se planta en el suelo o se entierra en lugar del desaparecido, y el ξόανον portátil, generalmente de madera, para uso privado; el κόρος o la κόρη, de proporciones en cambio modélicas, se sitúan más tarde en el templo a la vista de todos.

¹⁷ En las tumbas neolíticas de los valles de Tesalia se han encontrado numerosas figurillas de barro datadas en el sexto milenio, generalmente femeninas, asociadas con el culto a la fertilidad. Cf. Emily Vermeule, *Grecia en la Edad del Bronce*, F.C.E., México, 1996, pp. 23 y 34-36. Desde principios del cuarto milenio se producen invasiones de pueblos de arte más descuidado, cf. *ibidem*, p. 29. Ya en la Edad del Bronce, a mediados del tercer milenio, en contraste con la escasez de estatuaria en Grecia continental, los refinados ídolos de mármol blanco de la Cícladas se distribuyen por todas las costas del Egeo. Son exvotos casi siempre de pequeño tamaño, pero algunos llegan a medir un metro y medio, cf. *ibid.*, pp. 66-69: "El auténtico valor religioso de estos ídolos no está claro [...]. Son algo más que muñecos y probablemente menos que imágenes sacrosantas. [...] no podemos decir [...] si eran considerados como amuletos, como iconos, como estatuas para el culto o como ofrendas funerarias".

estudiar la evolución de las artes plásticas en relación con la tradición oral previa, en cuyo ámbito vienen a insertarse los nuevos iconos. La identificación de la piedra memorial con el alma de los muertos o con la divinidad no se produce sin que intervenga un relato que ratifica el linaje, un cantar que lo ensalza. El poder de los mitos griegos no proviene meramente de su capacidad para estimular la imaginación e incitar a fabricar estatuas y templos. Sus imágenes se han decantado en la tradición de un decir memorable cuya repetición produce deleite, que representa la complejidad de la experiencia humana por medio de sonidos capaces de armonizar la información, a menudo contradictoria, que las palabras portan consigo.

Según G. S. Kirk, el cuento popular es la forma que con más razón podríamos llamar "universal" del mito, si tenemos en cuenta, además de los textos antiguos, los estudios antropológicos acerca de los pueblos que hasta el siglo pasado conservaron modos de vida primitivos.¹⁸ El cuento popular difiere del habla corriente por su manera de segmentar los episodios, por la calificación reiterativa de sus personajes, por el juego atractivo de las sonoridades verbales, efectos comparables hasta cierto punto a los que se producen en el verso adaptado a la danza, pero aplicados al curso lineal y a la dicción sin música del relato. C. M. Bowra, en su libro *Primitive Song*, estudió las relaciones entre el canto primitivo y el mito: "La canción no es el medio normal para relatar mitos. Usualmente éstos son narrados en una forma de prosa muy simple, que nada tiene de la elegancia o del artificio del canto".¹⁹ Sin embargo, hay cierta interacción entre ambas formas de expresión: los mitos inspiran las canciones de los pueblos primitivos, especialmente los encantamientos y los himnos que

¹⁸ Cf. *La naturaleza de los mitos griegos*, pp. 33 y ss.: entre los mitos y el cuento popular "no hay línea divisoria nítida". Pero hay una diferencia que conviene no olvidar y que concierne en particular a los mitos griegos: "cuando no tratan sobre dioses, tratan sobre <<héroes>>, figuras aristocráticas muy alejadas por nacimiento y contexto de la gente corriente", *ibídem*, p. 37. A pesar de ello, "los mitos griegos más rotundamente <<serios>>, incluyendo los relativos a los dioses, revelan el toque ocasional del cuento popular", *ibídem*, p. 39.

¹⁹ C. M. Bowra, *Primitive Song*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1962, p. 236.

intervienen en las celebraciones rituales; el canto reestructura a su vez el mito, lo depura y lo vuelve más coherente, "más dramático y capaz de impresionar", lo realza con imágenes elaboradas que eventualmente vuelven a formar parte de la intriga relatada.²⁰ Por medio del ajuste de las palabras a los movimientos de la danza, al ritmo del verso y a la melodía de la frase o de la estrofa, el canto selecciona lo más relevante del relato mítico y contribuye a convocar la presencia de los dioses.²¹ Algunos cantares míticos sitúan expresamente a los dioses en un mundo alejado, pero al mismo tiempo se presentan como el medio para establecer el contacto con ellos.²²

Esta relación originaria entre la canción primitiva y el mito se desarrolla en Grecia arcaica de dos maneras: por un lado, los relatos míticos más antiguos y cercanos a la tradición oral están compuestos en versos épicos que pudieron ser cantados o recitados, pero incluso en este último caso integran estructuras que provienen de la poesía cantada. En segundo lugar, la importancia de las prácticas musicales se refleja en los contenidos mismos del mito. Las expresiones que pasaron con frecuencia por el coro heleno durante siglos se asociaron con representaciones selectas, que aportaron un carácter particular tanto a los relatos míticos como a las leyendas épicas y a las canciones.²³ Para los griegos antiguos, el mito entraba de lleno en el

²⁰ *Ibidem*, pp. 238-239.

²¹ *Ibid.*, p. 243.

²² *Ibid.*, p. 247. Ese poder de materializar lo divino es compartido con algunos elementos visuales del rito, con los que el poder sagrado se identifica: cuando el hombre primitivo "usa algo visible como símbolo de algo invisible, no asevera semejanza entre ambos, sino identidad", *ibid.*, p. 251. Lo mismo afirma Vernant, *op. cit.*, p. 338, de los ídolos arcaicos de Grecia y del "signo religioso" en general: "No pretende tan sólo evocar en el espíritu de los hombres el poder sagrado al que remite: quiere también establecer con él una comunicación verdadera, insertar realmente su presencia en el universo humano".

²³ El Pseudo Plutarco, 3, 1132a y ss., edición citada pp. 44-48, proporciona una imagen tardía de la actividad coral arcaica, en el periodo en que el mito comenzó a dar paso a los testimonios históricos: "Filamón de Delfos narraba con música los peregrinajes de Leto y el nacimiento de Artemis y Apolo, y fue el primero en organizar coros en torno al santuario de Delfos". El mítico Tamiris, así como los aedos Demódoco y Femio, citados en los poemas de Homero, y el poeta siciliano Estesícoro de Himera "componían versos épicos y a éstos les añadían música". Terpandro de Lesbos "ponía música, apropiada a cada nomos, a los hexámetros compuestos por él y a los de Homero, y los cantaba en los concursos. [...] fue el primero en dar nombre a los nomos citaródicos". Los νόμοι o "leyes" cantadas aparecen así como el producto de la tradición condensada por medio de la actividad coral.

ámbito del arte de las Musas. La lógica latente en el mito heleno consiste en esa misteriosa unidad entre el habla y el sonido proporcionado, adecuado para el canto y para la danza, que lleva el nombre de *mousiké*.

Las figuras de dioses y héroes representados en las estatuas y en la pintura de vasos, sus intrigas desarrolladas en los versos de la épica, de la lírica y del drama, muestran una de las facetas del mito griego, la que corresponde a su función representativa o simbólica. Veladas por el paso el tiempo quedan las funciones prácticas inmediatas –políticas, económicas, educativas y estéticas– que los testimonios arcaicos pocas veces muestran de modo explícito y que hay que reconstruir a partir de los textos del periodo clásico. El trasfondo sugestivo de las leyendas debía de jugar en la práctica un papel complementario, pero en las representaciones plásticas y en los textos adquiere relieve de primer plano. El ritual de los griegos antiguos, donde se invocaba a los dioses y se actualizaba el contenido del mito, tenía un sentido de acontecer que contribuía a configurar el orden social por medio de actividades musicales. Sería inexacto decir que se acompañaba de música, porque la música era parte intrínseca del ritual mismo: las voces y los sonidos instrumentales compartían con las manifestaciones visibles la representación comunitaria. Estrechamente unida a la palabra memorable, la música era en sí misma un evento religioso, epifanía de lo divino y forma de realzar los valores que merecían ser conservados por la costumbre.

Algunos testimonios arqueológicos confirman el sentido ritual de las prácticas musicales antiguas. Una inscripción hallada en una estela del templo de Apolo Delfinio, en Mileto, reglamenta la procesión anual de la cofradía político-religiosa de los *Molpoi* (nombre derivado de *molpē*, "canto y danza"), cuya existencia es reconocida al menos desde el siglo VI a. C. Aunque la estela es muy posterior –del siglo II a. C.–, registra prescripciones que remontan al primer cuarto del siglo

V. Celebrada en honor de Apolo al comienzo de la primavera y del año milesio, la procesión recorría diecisiete kilómetros, entre el templo de Apolo Delfinio y el santuario consagrado al mismo dios en Dídimas, deteniéndose en siete estaciones relacionadas con otras tantas divinidades para entonar el peán. El canto, la marcha procesional y el sacrificio ritual cumplían de este modo la función de reunir diversas creencias locales en un sólo rito estacional, bajo la admonición de Apolo.²⁴ Otras reuniones de mayor alcance se celebraban desde siglos atrás en famosos centros de culto, donde aflucía gente de diversas procedencias, como el *panegyris* de la isla de Delos, igualmente consagrado a Apolo, el de Efeso en honor de Artemisa y el de Poseidón Heliconio en el monte Mykale, conocido como festival nacional de los jonios en tiempos de Homero. En esas reuniones se celebraban concursos atléticos y musicales, el canto y la danza ocupaban un lugar prominente. Las muchachas delias, sacerdotisas del templo de Apolo, eran famosas por su habilidad para cantar en diversos dialectos, lo cual nos proporciona una idea de la importancia del canto en el proceso de integración panhelénica.

En los *Himnos homéricos*, cuya datación insegura se sitúa entre los siglos VII y V, en época que podría ser inmediatamente posterior a Homero, el «Himno a Apolo Delio» proporciona una pintura valiosa del festival homónimo: "Pero es en Delos, Febo, donde más se alegra tu corazón, pues los jonios de larga túnica se reúnen allí en honor tuyo, trayendo consigo a sus hijos y a sus venerables esposas, pensando en complacerte con el pugilato, con la danza y con el canto, cada vez que celebran sus juegos. Quien acude cuando los jonios se juntan diría que son inmortales, exentos de la vejez. Al contemplar tanta belleza se regocija, viendo a los hombres y a sus mujeres de hermoso talle y sus naves veloces y toda su riqueza. Hay además una

²⁴ Cf. Stella Georgoudi, «La procession chantante des Molpes de Milet», en *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, actas del coloquio celebrado entre el 16 y el 18 de diciembre de 1999 en Rennes y en Lorient, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 153 y ss.

maravilla de fama imperecedera: las muchachas delias que sirven al que hiere de lejos. Comienzan entonando el himno a Apolo, luego el de Leto y después el de Artemisa, que se deleita en lanzar flechas; y cuando cantan el himno de los hombres y mujeres de antaño, el hechizo se apodera de las tribus de los hombres. Ellas saben imitar la algarabía que producen los hombres al hablar, y a cada cual le parece que cantan como si cantara él mismo, tan veraz es su dulce canto. Y ahora sedme propicios, Apolo y Artemisa, adiós a todas. En adelante recordadme, cuando quizás un extranjero que haya sufrido mucho para llegar hasta aquí os haga esta pregunta: <<Doncellas, ¿cuál de los aedos que vienen a Delos os agrada más? ¿Cuál es vuestro favorito?>>. Pensad entonces en mí y responded unánimes: <<Un hombre ciego que habita en la rocosa Quíos, sus cantos serán los mejores por siempre>>".²⁵ ¿De dónde proviene la altiva seguridad de tan tremenda profecía? Tiene, sin duda, un carácter fabulador, retrospectivo, pero al mismo tiempo se proyecta decidida hacia el futuro. Cuando los atenienses reinstauraron, en 424 a. C., el *panegyris* delio, Tucídides citó este pasaje como parte de un "proemio a Apolo" y dijo que el cantor ciego de Quíos era el mismo Homero.²⁶ Culminando un proceso que podría servir como ejemplo de la evolución de un mito, el historiador puso nombre propio a una leyenda anónima, la cual, fuera de su testimonio escrito, sólo es vagamente atribuible a la saga de los Homéridas.²⁷

Las artes sonoras en su conjunto –palabra y música, las dos formas culturales del sonido– representadas por el coro de las Musas,

²⁵ <<Himno a Apolo Delio>>, *Himnos homéricos*, III, 146-173. Hemos tenido a la vista tres versiones: la de Luis Segalá Estalella, en Homero, *Ilíada*, Plaza & Janés, Barcelona, 1961; la de Alberto Bernabé Pajares, *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, Gredos, Madrid, 1988; y la edición bilingüe de H.G. Evelyn-White, *Hesiod, the Homeric Hymns and Homeric*, Heinemann-Macmillan, Londres-Nueva York, 1914.

²⁶ Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, III, 104.

²⁷ H. T. Wade-Gery, en *The Poet of the Iliad*, Cambridge University Press, 1952, pp. 2-18, considera que en los festivales tenían su lugar apropiado los grandes poemas épicos, más que en los banquetes, y sostiene que Homero debió de conocer el festival Panjonio de Mykale. M. L. West, en *The Making of the Iliad*, Oxford University Press, 2011, p. 20, sostiene lo mismo, pero niega que Homero fuera el nombre del autor –o autores– de la *Ilíada* y de la *Odisea*. Homero sería una figura legendaria invocada como ancestro por los Homéridas, cf. *ibidem*, pp. 8-9.

tenían por cometido en Grecia arcaica hacer patente el sentido originario de lo religioso: lazo comunitario antes que relectura de un texto sagrado. El trazo de unión entre lo poético y lo musical entra, pues, de lleno en la definición arcaica de lo divino. Aunque el término *mousiké* todavía no aparece en Homero, el canto acompañado de la forminge –nombre habitual de la lira tetracorde en sus poemas– interviene en todos los planos en que se desarrolla la fábula épica, interpretado por un dios, por un héroe, o por un aedo profesional. La designación de las artes musicales parece derivar del nombre de las Musas, su concepto unitario se precisa antes como representación de las deidades que para reunir bajo un mismo término las técnicas que constituyen el oficio del cantor. La *Ilíada* y la *Odisea* comienzan con una invocación a la Musa para que sea ella quien inspire al aedo sus versos, en una significativa cesión del papel de sujeto del canto. En torno a la actividad poética primitiva se percibe cierta urgencia de la divinidad por intervenir en el relato. La primera escena musical representada en la *Ilíada* es un sacrificio acompañado de cantos y danzas que tienen por objeto aplacar la ira de Apolo contra los aqueos reunidos para el asedio de Troya; en su doble función de flechador y tañedor de la lira, el hijo de Zeus puede cambiar el curso de los acontecimientos, si el humo del sacrificio y la invocación armoniosa del peán alcanzan a ser de su agrado.²⁸ El propio Apolo se encarga, al final del mismo canto, de propiciar la reconciliación entre los Olímpicos, enfrentados por causa de la guerra, tañendo la forminge para que las Musas se alternen cantando con sus voces hermosas.²⁹ El conflicto y su resolución se plantean a la vez en el plano humano y en el plano divino. El canto y la danza rituales representan la armonía entre los aqueos y su alianza con los inmortales. El acuerdo entre los hombres

²⁸ *Ilíada*, I, 472-474: "Todo el día estuvieron propiciando al dios con cantos y danzas / los muchachos de los aqueos, entonando un peán en el cual / celebraban al Protector; y éste se complacía en su mente al oírlo". Seguimos, con ligeros retoques, la traducción de Emilio Crespo Güemes, Homero *Ilíada*, Gredos, Madrid, 1991. Comparamos con la edición bilingüe de Paul Mazon, Homère, *Illiade*, 3 vols., Les Belles Lettres, París, 2002.

²⁹ *Ibidem*, 603-604.

exige el asentimiento de un poder supremo con el que comparten la intriga y los usos musicales: éstos son el único modo de reducir la distancia –imaginaria, pero insalvable– entre el dominio celeste y el campo de batalla.³⁰

Es cuestionable que los poemas de Homero sienten un precedente para la idea de armonía cósmica al estilo pitagórico o platónico, por más que ambas escuelas de pensamiento deriven en parte de la concepción musical arcaica. En la cosmovisión de Homero, la armonía alterna con el conflicto; tiene el poder de aliviarlo, mas sin alcanzar a reducirlo. El mito es la única explicación posible del infortunio, sólo la poesía cantada integra el lado incomprensible del destino con los saberes prácticos de la tradición. En la famosa écfrasis del canto XVIII de la *Ilíada*, el aedo nos permite asistir a escenas musicales de considerable viveza, representadas en el escudo de varios metales (bronce, estaño, plata y oro) que Hefesto fabrica para Aquiles, donde se halla contenido el universo entero y dentro de él la vida de los hombres.³¹ La descripción de tan maravillosa obra de arte se inicia en los astros, alude a los giros del Carro y procede en círculos concéntricos sucesivos que nos permiten contemplar la ciudad en paz –con sus celebraciones y sus pleitos–, la ciudad en guerra, las labores agrícolas estacionales y, por último, el *chorós* –lugar en que se celebra la danza y círculo de los danzantes–, cuyo modelo proviene de Creta y que el poeta compara con el torno de un alfarero. Por medio de esos círculos, la fantasía condensa cierta cantidad de información veraz, hacia la cual va conduciendo nuestra atención. El mito se presenta como una lente de progresivo aumento que nos lleva a adentrarnos en las costumbres arcaicas de los griegos, de manera que el escudo

³⁰ Cf. Danièle Aubriot, «De la lyre à l'arc. Fonctions religieuses de la musique chez Homère», en *Musique & Antiquité*, actas del coloquio de Amiens, 25-26 de octubre de 2004, Les Belles Lettres, París, 2006, p. 21: "Puede que no sea indiferente que la *Ilíada* ofrezca, desde el canto de obertura, estas dos escenas en que la música aparece no sólo como adhesivo apropiado para estrechar la cohesión de un grupo (humano o divino), sino además como lazo que alcanza a reunir hombres y dioses en una misma sociedad". Aubriot ensalza el sentido musical de la religión homérica, que por medio de las escenas de canto y danza "representa una reduplicación del mundo en la que se recomponen y superponen todas las armonías en correspondencia", *ibidem*, p. 27.

³¹ *Ilíada*, XVIII, 483 y ss.

prodigioso –que debe proteger a Aquiles en su retorno al combate y asegurar su gloria– funciona como metáfora visual de las capacidades técnicas del canto mismo.

En una de las ciudades vemos, a la luz de las antorchas, caminar a las novias en procesión, rodeadas de cantos y "danzas vertiginosas" animadas por el son de los *auloi* y de las forminges.³² El canto instruye acerca de sus propias funciones. Entre los vendimiadores de un dominio rústico, un misterioso niño interpreta "con voz tenue", pulsando las delgadas y vibrantes cuerdas, un hermoso cantar de cosecha al que los circundantes responden "dando gritos y saltos a compás".³³ Se trata de un género de canción que Homero llama *línos*, acerca del cual se conocen diversas leyendas. Heródoto lo atribuye a los egipcios, de quienes dice que es el único cantar que practicaban en tiempos remotos, asociado a la muerte prematura del hijo único del primero de sus reyes. Añade que también se cantaba en Grecia, en Fenicia, en Chipre y en otros pueblos.³⁴ Una leyenda de Tebas (que según la tradición fue colonia fenicia, fundada por Cadmo) cuenta que Linos era hijo de Apolo y de una u otra Musa (Calíope, Terpsícore o Urania), es decir, hijo de los patronos de las artes sonoras. La mismas Musas lo lloraban, según testimonios tardíos, como el primer humano al que los dioses concedieron el don del canto melodioso y bien escandido. Otras leyendas, en cambio, atribuyen su muerte al mismo Apolo, o a Heracles, que también era de origen tebano, de modo que se trata de un personaje mítico fatalmente amenazado desde la cuna. En cualquier caso, Linos pasa a la tradición como héroe cultural del

³² *Ibíd.*, 493-495.

³³ *Ibíd.*, 569-572. Crespo Güemes traduce por "canto de cosecha" el término *λίνος*, que a su vez Mazon vierte por "planto" ("*complainte*").

³⁴ Heródoto, *Historia*, II, 79: "Contentos de las canciones que heredan de sus padres, [los egipcios] no añaden otras nuevas. Hay varias de ellas cuya institución es loable, sobre todo la que se canta en Fenicia, en Chipre y en otras partes, con diferentes nombres en diferentes pueblos. Se acepta generalmente que es la misma que los griegos llaman Linos y cantan según su costumbre. Entre las mil cosas que me asombran en Egipto, no puedo concebir de dónde han tomado los egipcios este cantar de Linos. Yo creo que lo han cantado en todo tiempo. En egipcio se llama Maneros. Dicen que Maneros era hijo único de su primer rey; que habiéndoselo llevado una muerte prematura, cantaron en su honor esos aires lúgubres; y que esta canción era la primera y la única que conocían en sus comienzos".

planto, aunque la escena que describe Homero parezca más bien festiva.³⁵ *Línon*, por otro lado, significa "lino", "hilo", "tela" del vestido o vela de la nave y también "hilo de las Moiras" o del destino. En el nombre mismo de Linos hay algo de sudario. Se trata de un mito cuyos hilos argumentales se presentan enmadejados. Su confusa deriva a lo largo del tiempo puede ser considerada como prueba de un oscuro magnetismo, pero también de su resistencia a consentir una personificación y un argumento definidos. En la descripción del escudo de Aquiles, Homero proporciona no obstante una visión depurada – algo espectral– del niño citaredo, que nada tendría de extraño, de no ser por su habilidad precoz y por el aparente contrasentido entre su voz tenue y la ruidosa actitud de los que danzan alrededor. Su canto parece venir de un tiempo ajeno a la inmediatez de las labores y las celebraciones de la vendimia. En tal contexto, los misterios del vino se alían con la significación de la cosecha como ciclo de muerte y de regeneración.³⁶ El niño de la forminge, cantor del *línos*, es una aparición que condensa leyendas inmemoriales, reencarnación de un príncipe oriental muerto prematuramente y víctima potencial de la violencia renovada de los dioses o de los hombres. Personifica, en cierto modo, el mito mismo, situado en el centro de una actividad febril.

Finalmente, el forjador Hefesto representa –por tercera vez en el abigarrado escudo– un coro de muchachos y doncellas merecedoras de buena dote que, cubiertos de finos atavíos, danzan "cogidos de las muñecas" a la manera de la antigua Creta, con giros comparables a los del torno que da forma a la arcilla entre las palmas de un

³⁵ Gerard Lambin, en *La chanson grecque dans l'antiquité*, CNRS Éditions, París, 1992, pp. 143 y ss., agrupa los diversos testimonios. Reconoce el carácter plañidero del λῑνος y su posible relación con los "cantos de telar", pero duda que en el pasaje homérico tenga otro sentido que el festivo.

³⁶ Cf. Andrew Barker, *Greek Musical Writings*, Cambridge University Press, 1989, vol. I, *The Musician and his Art*, p. 23, nota 12: "La exclamación *ai Línon* (<<ay de Linos>>) se convirtió en queja de duelo de cualquier clase y parece haber sido transformada también en nombre: *ailinos*, con el significado de <<lamento>>; y en adjetivo, con el significado de <<desdichado>>. [...] La canción no es, evidentemente, un mero lamento por un músico. La referencia presente [en el pasaje de la *Ilíada*] sugiere que estaba asociada con la cosecha, y bien pudo haber sido un canto por una personificación del ciclo de la naturaleza, que fructifica en su muerte y se renueva a través de la semilla".

alfarero.³⁷ La insistencia del aedo en conducir reiteradamente la visión fantástica al círculo del canto y de la danza es muy patente. La actividad musical afirma su valor entre otras artes tradicionales muy relevantes: comparada con la cerámica, adquiere forma de vaso intangible cuya arcilla es el deseo mismo de la juventud floreciente, en manos de un oscuro demiurgo que delega en el cantor su función de modelar el alma colectiva. La antigua Creta es prototipo del pueblo formado en el torno del canto y de la danza. En relación con la metalurgia, arte de origen divino, el canto se presenta como obra de filigrana que ningún metal puede igualar, por precioso que sea, pues representa la fragilidad de la vida misma. El canto supera a todas las demás artes por su libertad de hacer patente tanto lo visible como lo invisible.

Fuese quien fuese Homero, poeta singular o epónimo de un gremio, el cantor cuyos versos quedaron fijados por escrito en la *Ilíada* y en la *Odisea* ejerció su oficio con humor elegante, contando con la complicidad de su auditorio para aceptar asomos de verdad en el espejismo de la fantasía. En base a esa presumible disposición favorable, presenta las imágenes de la divinidad según procedimientos diferentes: unas veces la convierte en mera analogía de lo humano, reproduciendo en las alturas del Olimpo enconos y actividades terrenas; otras veces la intervención divina toma forma de fantasma a ras de suelo, en medio del polvo de la batalla, en un trance extremo del héroe al que protege. La proyección sublimada de lo humano y el milagro que exime temporalmente del destino mortal son dos aspectos de una misma relación de analogía jerarquizada entre la fantasía y la realidad, reflejo de un sistema de castas en el que la alianza de guerreros y sacerdotes ejercía su poder sobre el resto de la sociedad, compuesto de mujeres y niños, labradores, comerciantes, artesanos y esclavos. A la hora de implorar la ayuda del poder supremo, los

³⁷ *Ilíada*, XVIII, 590-605.

mortales se consideran iguales en la desgracia, pero reproducen sus diferencias en cuanto conciben la posibilidad de administrar su relación con los dioses. El panteón se presenta en la epopeya como producto del sistema de castas hereditario, pero ese no es el único patrón que Homero sigue para estructurar el mito. Muy distinta es la figura de la écfrasis, en la que el dios mismo es artesano de prodigios que representan las virtudes del canto, donde la voz pone en juego un punto de vista imaginario que se desplaza desde la inmensidad del cosmos hasta el detalle cotidiano, invirtiendo el sentido corriente de la representación, pues hace del artificio formal no un mero objeto, sino un lugar (*tópos*) del que mana el caudal de las imágenes. La broma latente que el aedo comparte con su auditorio es la conciencia de que las visiones de la *phantasía* acontecen en el marco efímero de la *phōnē*, que el texto escrito preservará para los siglos venideros, pero desprovisto de música.

Conviene sopesar este sentido por así decir humorístico de la teología en Homero. Wade-Gery resume en tres pinceladas su concepción materialista de la función épica de los dioses: sirven a los hombres –y no al contrario–, representan una sublimación de sus deseos y son "figuras de divertimento" ("*figures of fun*").³⁸ El servicio que hacen a los hombres es "a veces material y predominantemente moral". Resuelven situaciones concretas, pero sobre todo velan por los héroes en sus empresas. Podemos sobrentender en este punto que el arte del aedo para hacer intervenir a los dioses en la intriga tiene un alcance político, pues contribuye a ratificar el linaje poderoso y el orden en que se inserta el oyente en su comunidad. En segundo lugar, los olímpicos expresan un anhelo de felicidad sobrehumana, "imaginada por el deseo": los vemos celebrar sus festines con ambrosía, reír a carcajadas olvidando momentáneamente el encono

³⁸ Cf. Wade-Gery, *op. cit.*, pp. 41 y ss.

motivado por su cuidado de los mortales.³⁹ El rol político y el deseo utópico se confunden para dar forma a lo que los psicólogos suelen llamar "superego", anota Wade-Gery. El anhelo de felicidad o de gloria lleva a los humanos a trascender sus limitaciones. Sólo la risa nos permite superar la insatisfacción perpetua de ese anhelo, igualarnos a los dioses en el olvido momentáneo de nuestras cuitas. La tercera función de los dioses homéricos consiste en ese "sentido de tragedia y comedia a un tiempo" que aligera la intriga en el momento justo y asegura la complicidad con el auditorio presente o con el futuro lector. En su intento de sintetizar la función de los dioses olímpicos, el helenista británico se muestra condicionado por una interpretación psicológica del *páthos* más propia del drama escénico –dependiente a su vez de la escritura– que de los medios de transmisión de la tradición oral que desemboca en Homero.

La escritura reorganiza, por un lado, la intriga del mito para el espectáculo escénico y por otro permite la lectura solitaria y silenciosa que interioriza las palabras. Rehace de este modo la escena en el reducto de la fantasía. Antes del uso de la escritura, el coro musical y orquístico reclamaba en el ágora la presencia de lo divino. La sublimación del ego en la idea de un ser supremo requiere la interiorización previa y la sacralización del espacio privado de la conciencia, algo que solamente se hace posible por medio de la escritura. Hasta que la escritura no se torna sagrada, el mito sublima un sujeto coral, no el ego. Aunque Homero hubiera sido el primero que se sirvió de la escritura para estructurar y depurar la tradición de los aedos, sus poemas preservan el sello de una libertad para tratar con los dioses propia del círculo ancestral del canto y de la danza.⁴⁰ Su

³⁹ Cf. *Ilíada*, I, 597-600.

⁴⁰ Según Wade-Gery, tanto las dimensiones como la estructura y el valor poético de la *Ilíada* son fruto de la escritura y del genio individual, aunque su bagage provenga de la tradición oral, cf. *op. cit.*, pp. 39-40. Quizá por ello no tiene reparo en convertir a Homero en "lo más parecido a Shakespeare entre los grandes poetas", en razón del sentido tragicómico de ambos, *ibidem*, p. 41. Shakespeare expresa ciertamente la complejidad humana con la sola fuerza de la palabra en sus diversos registros y es particularmente sensible –como dice Wade-Gery– a la "cadencia oral" del lenguaje; pero su musicalidad es inspiración latente, no invocación colectiva de lo sagrado. La poesía

humor no es tan sólo alivio del trágico destino individual, sino conciencia visionaria del papel de las tradiciones sonoras en la construcción de la fábula. La écfrasis del prodigioso objeto inerte que cobra vida, contiene la multiplicidad del mundo y –en el acto mismo de cantar– "simboliza" la capacidad del canto, es una manifestación eminente de ese humor lúcido que actualiza la presencia pasajera de lo divino.

En paralelo con el modelo citaródico apolíneo, consolidado como imagen mítica en los poemas de Homero y en los *Himnos*, la celebración dionisiaca se desarrolla desde la danza orgiástica, relacionada con cultos místéricos agrarios, hasta la representación escénica, que consagra el teatro como nuevo espacio ciudadano. Si el culto de Apolo evoluciona hacia el prototipo de la voz poética singular que se sitúa al frente del coro, el de Dioniso lleva la actividad coral hacia el trance, ensaya la pantomima y alcanza su exaltación en el teatro. Ambos canalizan la participación ritual del ciudadano por medio de artes diversas, pero en su desarrollo comparten el canto y la danza acompañados de instrumentos. Como himno religioso por excelencia, aunque dedicado principalmente a Apolo, el peán se cantaba también para celebrar a otros dioses, incluso a Dioniso.⁴¹ El dios del vino tenía su propio rito en el ditirambo, que se impuso finalmente en toda Grecia, pese a la desconfianza que generaba en la aristocracia, por tratarse de una celebración orgiástica popular de procedencia extranjera.⁴² Cuando Homero describe la celebración de la vendimia con el misterioso canto del *línos*, no cita el nombre de Dioniso. Alude a él un par de veces en la *Ilíada*, pero no lo cuenta entre los doce

europea interioriza un sentido musical que en la épica de tradición oral es forma de construcción y contenido explícito.

⁴¹ Véase José García López, Francisco Javier Pérez Cartagena y Pedro Redondo Reyes, *La música en la Antigua Grecia*, Universidad de Murcia, 2012, pp. 50-51. Cf. West, *Ancient Greek Music*, p. 16.

⁴² La palabra ὄργια significa primero "celebración religiosa" o "sacrificio" y adquiere después el sentido de trance o delirio sagrado. Proviene de ἔργον, "obra", y pudo contaminarse en el habla popular de la significación de ὄργη, "impulso natural", "ardor apasionado" o "cólera", y de ὀργάω, "devenir fértil" y, por extensión, "llenarse de ardor". Cf. Victor Magnien y Maurice Lacroix, *Dictionnaire grec-français*, Belin, París, 2002, p. 1268. Véase también Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, París, 1999, pp. 815-816.

Olímpicos.⁴³ Heródoto dice que los griegos dieron nombre a Dioniso –al que identifica con el Osiris egipcio– más tarde que a otros dioses.⁴⁴ Las danzas orgiásticas de carácter místico se celebraban también en honor de otras divinidades (Deméter, Cibeles, Adonis), pero sobre todo en nombre de Dioniso. Hacen su aparición en las pinturas de la cerámica corintia hacia 630 a. C. y a lo largo del siglo siguiente se difunden por el Ática, por Beocia y por el resto de Grecia.⁴⁵ En dichas pinturas se representan a veces los movimientos de la danza dionisiaca con acompañamiento de diversos tipos de lira, contradiciendo la atribución habitual en los textos clásicos del noble instrumento de cuerda a Apolo y de los aerófonos –asociados con las armonías orientales y mal vistos por la aristocracia ateniense– al culto del Dioniso.⁴⁶ Al lado de los instrumentos y de los recipientes de vino, en manos de las Ménades y de los Sátiros pintados en los vasos aparece a menudo la vara conocida como *thýrsos*, coronada de hiedra o de estróbilos de pino, en ocasiones decorada con cintas. Se parece a un cetro o caduceo desviado de su uso legítimo, que es la transmisión de la palabra regia y la garantía del principio de autoridad. El tirso es más que un símbolo fálico: a veces parece un atributo en disputa entre Ménades y Sátiros, otras veces la Ménade parece servirse de él para medir la distancia respecto al Sátiro que la acosa. El tirso es también

⁴³ Cf. *Ilíada*, VI, 130 y ss.: cuando Diomedes y Glauco se enfrentan en el campo de batalla, el primero pregunta a su adversario vestido con armadura de oro si es hombre o dios, para no hacer como Licurgo el rey Tracio, que se atrevió a atacar al "delirante Dioniso" y a "sus nodrizas" las ninfas de Nisa, las cuales arrojaron por tierra sus tirsos y huyeron despavoridas, hasta que el dios atemorizado y tembloroso se arrojó en el mar en brazos de Tetis. A pesar de que Homero recuerda que Licurgo sufrió castigo por parte de los dioses, el tono burlesco en relación con la figura popular de Dioniso resulta evidente, e indirecta la alusión al posible afeminamiento de Glauco. Cf. *ibidem*, XIV, 325, donde Zeus, ante su propia esposa Hera, hace un repaso de sus conquistas amorosas y llama al hijo engendrado con Semele "Dioniso, alegría de los mortales". Esa ambivalencia indica quizá que el culto a Dioniso está en plena evolución en tiempos de Homero.

⁴⁴ Heródoto, II, 144-146. Según el historiador, los pelasgos –primitivos indígenas pre-helenos– adoraban inicialmente a los dioses sin darles nombre y más tarde tomaron sus nombres de los egipcios, cf. II, 52. Dioniso era, junto con Isis, el único dios venerado en todo Egipto, cf. II, 42. Se le celebraba en rituales itifálicos parecidos a los griegos, cf. II, 47-48. El adivino Melampo conoció su culto a través del tirio Cadmo y los fenicios establecidos con él en Beocia, cf. II, 49.

⁴⁵ Véase Marie-Hélène Delavaud-Roux, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Université de Provence, 1995, pp. 8-9 y 197-199.

⁴⁶ Cf. Daniela Castaldo, «La musique dans le panthéon de la Grèce ancienne», en *Chanter les dieux*, pp. 141 y ss. Para una visión más amplia de la iconografía de las danzas dionisiacas, véase el libro citado de Delavaud-Roux, con dibujos de Agnès Irigoyen.

llamado *Bákkhos*, como el propio dios con el que se identifica y sus Bacantes.⁴⁷ Representa la savia de la naturaleza, la regresión del cetro de mando o del caduceo del heraldo a su origen vegetal.

No deja de ser significativo el hecho de que los testimonios de la celebración musical de Dioniso –un dios que no es músico– sean principalmente plásticos y no textuales. La gestualidad del trance extático requiere el testimonio de la pintura o del drama. Ello induce a pensar en los diversos tipos de intercambio que constituyen la trama de la representación en que se gesta el *lógos* heleno: entre lo visible y lo audible, entre el gesto y la voz, entre la voz y el instrumento. Dicha trama se va construyendo durante siglos a través de los diversos géneros poéticos: desde el himno coral, la canción monódica y el relato épico cantado o recitado, hasta el drama que incluye canciones monódicas y corales, como un proceso a lo largo del cual el mito va compartiendo espacio con las nuevas formas de discurso escrito, caracterizado a veces como un progreso hacia la desacralización del saber. Quizá se trate más de un proceso de democratización del sujeto poético que de una verdadera renuncia a su participación en lo divino.⁴⁸ Si la epopeya es la memoria de las relaciones jerarquizadas entre los dioses y los hombres, la lírica invierte hasta cierto punto esa relación para divinizar a los más favorecidos entre éstos últimos. El drama ático adapta las prácticas corales a usos distintos en la tragedia y en la comedia: aquélla centra su atención en los héroes –que siguen el designio de los dioses o se enfrentan a ellos, aunque sus emociones

⁴⁷ Otro de los nombres de Dioniso es, en efecto, *Bákkhos*, palabra tracia que alude al delirio y al conocimiento místico, de donde proviene el *Bacchus* latino. También era llamado *Λύσιος* y *Λυαῖος*, "el que libera". Cf. Andrés, op. cit. pp. 600 y ss. El español "báculo" proviene del latín *baculum*, que remite a una raíz indoeuropea **bak* (en Irlanda se encuentra con "k" geminada: *bacc*) que da en griego *βάκτρον* y *βακτηρία*, "palo" o "bastón". Cf. Alfred Ernout y Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, París, 2011, p. 64. Chantraine, op. cit., p. 159, no establece la asociación con *Bákkhos*, "término de origen desconocido".

⁴⁸ David Bouvier, en *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Jérôme Millon, Grenoble, 2002, pp. 446-450, describe el paso de la épica de tradición oral a la lírica con nombre propio, entre los siglos VII y V a. C., como un "proceso de laicización". Su interpretación es discutible, porque dicho proceso responde a la reorganización del culto en un nuevo espacio político donde las artes sonoras, con ayuda del escrito y de otras artes visuales, cambian sus funciones, pero son consideradas todavía como sagradas, al menos hasta la época de Platón. Sería discutible incluso, a nuestro parecer, si la cultura de masas contemporánea, sometida al dictado de los medios electrónicos, es una sociedad laica o tiende a recobrar formas primitivas de creencia.

son cada vez más humanas—, ésta pone en escena al común de los mortales, mezclados con divinidades inferiores como los sátiros.

Nietzsche identifica a Apolo con la apariencia visible y con la estatuaria, dejando para Dioniso el oscuro poder sin límites de la sonoridad musical. Hemos visto, sin embargo, que ambos dioses se relacionan con las prácticas musicales, si bien la vinculación de Apolo con ellas parece situarse en el centro del ideal aristocrático heleno. Eso nos lleva a preguntarnos por las razones del reparto de funciones que hace Nietzsche, cuestión de cierta relevancia, por tratarse de un filósofo que llama la atención sobre el papel de la música entre los antiguos griegos. Empecemos por señalar que, a su parecer, la desacralización paulatina del mito se inicia en la tragedia: se prepara en los diálogos de Sófocles y se completa en Eurípides, quien se identifica con el racionalismo socrático, con la democratización del auditorio y con las nuevas modas musicales que condenará Platón. La escena del teatro es el lugar en que la fantasía audible del mito se transforma en espectáculo. La gloria del poeta que pone en escena los sentimientos comunes sustituye a la del héroe mítico, tal como lamenta Nietzsche, aunque en el drama antiguo todavía hará acto de presencia lo divino, en tanto la música no ceda todo el espacio al nuevo demonio del diálogo.⁴⁹

Claude Calame ha descrito el modo en que los coros de la tragedia y de la comedia cumplen un doble papel, representativo y performativo: a la vez que forman parte de la intriga del drama

⁴⁹ Cf. Friedrich Nietzsche, «Sócrates y la tragedia», conferencia pronunciada en Basilea el 18 de febrero de 1870, parte de los escritos preparatorios para *El nacimiento de la tragedia*, edición de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973, p. 225: "El mal tuvo su punto de partida en el diálogo". Cf. *ibidem*, p. 227: "El héroe que tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos corre peligro de perder nuestra compasión; pues la desgracia que, a pesar de todo, le alcanza luego, lo único que demuestra precisamente es que, en algún lugar, él se ha equivocado en el cálculo. Pero una desgracia provocada por una falta de cálculo es ya más bien un motivo de comedia". Estas observaciones sitúan en cierto modo bajo la perspectiva tragicómica la obra de Platón, cuya condena de la poesía trágica "tiene algo de patológico", cf. *ibíd.*, p. 223. El empobrecimiento de la comedia nueva y la desaparición de la tragedia fueron obra, según Nietzsche, del predominio excluyente de la palabra, cf. *ibíd.*, p. 228: "el drama musical pereció a causa de una falta de música". Cf. *El nacimiento de la tragedia*, pp. 101 y ss. y 108 y ss. Nietzsche no relaciona ese proceso con el uso de la escritura.

funcionan como rito dionisiaco.⁵⁰ Ello permite no sólo la identificación de los actores con los personajes que representan, sino también la inclusión del público y del propio autor en una modalidad de enunciación que amplía la participación en el *chorós* (aunque muchos espectadores no hayan aprendido nunca a pulsar la lira o a danzar "cogidos por las muñecas" como los antiguos jóvenes cretenses) y adquiere en última instancia proyección panhelénica o universal. Calame expresa la naturaleza de ese sujeto polivalente en términos de gramática estructural, como un caso de "*embrayage*" enunciativo que cambia el valor referencial de los pronombres.⁵¹ Su análisis tiene la virtud de mostrar que las consecuencias de una cultura arcaica sostenida sobre prácticas poético-musicales se prolongan todavía cuando ya los versos del drama son compuestos por escrito y están saturados de doble intención. El coro de la tragedia combina la función mimética, propia del poeta y de los actores que representan el mito, con una función hermenéutica, que ocasionalmente comenta los hechos desde el punto de vista del espectador, y con la función emotiva, que iguala la voz de los mortales cuando se dirigen a un dios. El éxodo de las comedias lleva a su paroxismo, en forma de celebración propiamente dionisiaca –en el teatro consagrado por los atenienses al dios epónimo–, esa movilidad del sujeto colectivo, que eventualmente se individualiza y adquiere nombre propio, cuando se hace expreso el carácter agonal de la participación en el certamen y se anticipa el triunfo que dará la gloria al poeta.⁵²

⁵⁰ Claude Calame, «Quelques formes chorales chez Aristophane : adresses aux dieux, mimésis dramatique et "performance" musicale», en *Chanter les dieux*, pp. 115 y ss.

⁵¹ Cf. *ibidem*, p. 122: "Desde una perspectiva semio-narrativa, hablaríamos pues de una «conmutación» (*embrayage*) enunciativa parcial que convierte a los actores de la enunciación, en el *hic et nunc* de la «performance» cantada, en protagonistas de la acción narrativa situada en el tiempo épico de los héroes". En relación con los coros de la tragedia, véase también, del mismo autor, «Jeux de genre et performance musicale dans le chœur de la tragédie classique: espace dramatique, espace culturel, espace civique», en *Musique & Antiquité*, pp. 63 y ss.

⁵² Cf. "Quelques formes chorales chez Aristophane", pp. 137-138. En el éxodo de las comedias de Aristófanes, "la dimensión ritual y performativa de las intervenciones corales del drama ático se despliega hasta el punto en que engloba la función hermenéutica y la componente emotiva del coro trágico para reinar prácticamente sola: a la vez que consagran la resolución dichosa de la intriga dramática, los gritos de júbilo de los coreutas confieren al cumplimiento de la comedia un giro ritual que evoca el culto dionisiaco del que la representación cómica misma es uno de los actos". Los

Calame pone en cuestión la distinción clásica entre monodia y lírica coral, porque toda invocación mélica es obra de un sujeto colectivo. La movilidad enunciativa en relación con los dioses, que permite hablar de ellos en plural o traer a primer plano una u otra figura inmortal, es un primer indicio del potencial representativo del *lógos* heleno, fraguado en prácticas poético-musicales milenarias. Guarda relación con la actividad coral y con la capacidad propia del canto para representarse a sí mismo como valor eminente: así sucede en Homero, que con frecuencia retrata la actividad del aedo, como también en Alcmán, cuyos partenios hablan del mismo coro que los interpreta, de modo que el canto resulta ser a la vez "objeto y medio de representación", como dice Fränkel.⁵³ El carácter "objetivo" de la épica arcaica fue puesto en relación con su potencial fabulador por Bowra: al presentarse a sí mismo como modelo, el bardo reclama la identificación del auditorio, su participación imaginaria en los eventos narrados. Esa "objetividad dramática" se desarrolla particularmente en los discursos, en los que el cantor cede la palabra a los héroes.⁵⁴

El análisis discursivo debe ser completado con un estudio de las prácticas poético-musicales anteriores al teatro, que determine en qué manera el rito ancestral, compuesto de cantos y danzas, actualiza efectivamente el mito. Si el acto originario de enunciación que da nombre a los dioses es esencialmente performativo –es decir, situacional–, carece de eficacia más allá de su ejecución, pero las distintas modalidades de representación prolongan hasta cierto punto sus efectos. Los dioses existen porque un día fueron invocados por medio del canto y de la danza. Gracias a ese hecho lejano todo acto de

movimientos coreográficos, las formas mélicas, las interjecciones del culto "son los medios musicales de una «ritualización» en segundo grado que transforma la resolución dichosa de la intriga ficcional representada dramáticamente sobre la escena en una victoria en el concurso dramático celebrado en honor de Dioniso". En los versos del éxodo cómico, la enunciación pasa constantemente del "vosotros", que se dirige al público, al "nosotros" inclusivo que comprende también a los actores y al autor. "En estas comedias cuyo título evoca regularmente el nombre del grupo coral que anima su dramatización [*Acarnienses*, *Los caballeros*, *Las ranas*, *Los pájaros*, etc.] la participación activa de los protagonistas del espectáculo ritual en honor de Dioniso se opera gracias a las formas mélicas cantadas por el coro".

⁵³ Cf. Fränkel, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁴ Cf. C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, Macmillan, Londres, 1952, pp. 29-35.

palabra aspira a ser, en cierto modo –más o menos afortunado o funesto–, también divino.⁵⁵

Una parte esencial del saber antiguo quedó encubierta, latente en la complicidad entre el aedo y su auditorio, en el acto de cantar un mito que renueva la presencia de la divinidad. De los orígenes míticos de la música en Grecia poco se puede deducir en firme, mas esa escasez tiene que ser considerada con atención, porque significa algo que los relatos embellecidos por los poetas portan consigo sin declarar expresamente. Hay un punto en el que el mito parece querer borrar el rastro de la memoria y es preciso interpretarlo fijándose más en lo que da por supuesto que en sus sugestivos e intrincados argumentos; buscar en él algo menos –pero quizá también algo más preciso– de lo que suelen buscar los intérpretes de los símbolos. Para caracterizar el designio divino que desencadena los acontecimientos en la *Ilíada* y es la expresión del *épos* de tradición oral, Felipe Martínez Marzoa habla de "una muy precisa indefinición".⁵⁶ ¿Cuál de los dioses –se pregunta retóricamente Homero– inició la querella entre Aquiles y Agamenón?⁵⁷ Febo Apolo, irritado por el rapto de la hija de su sacerdote Crises por parte de Agamenón. ¿Mas qué dios causó en verdad la ruina de Troya y la posterior muerte de Aquiles, su destructor? ¿No fueron los caprichos de Afrodita, que propiciaron el rapto de Helena por parte de Paris? ¿No mudó su designio el mismo Zeus, que inicialmente apoyaba a los troyanos, seducido por el engaño de Hera, quien sumó esfuerzos

⁵⁵ Entendemos aquí el término "performativo" en dos sentidos a la vez: como evento poético-musical ante una audiencia (*performance*) y como inclusión de la imagen mítica del canto en el acto mismo de cantar. Ambos significados guardan relación con la aplicación lingüística del término en el sentido propuesto por Austin, como acto del habla (*speech act*) "illocutivo" que hace efectivo lo que dice, a la manera de un decreto regio o divino. Cf. J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, 1998. Tanto en la relación del aedo con el coro circundante –descrita por Homero– como en la "conmutación enunciativa" del sujeto coral en la comedia antigua según Calame, el arte de las Musas actualiza la presencia de lo divino. Es conveniente, por tanto, considerar si en el acto "illocutivo" del habla subyace una especie de acuerdo musical o bien, al contrario, es producto de una orden perentoria.

⁵⁶ Felipe Martínez Marzoa, *El decir griego*, Antonio Machado, Madrid, 2006, p. 32. Lo mismo afirmaba el poeta Stéphane Mallarmé, casi tres milenios más tarde que Homero, concediendo a la escritura más elaborada el mismo horizonte –preciso y azaroso, musical y evanescente– que a la primitiva poesía cantada: el de "la dispersión volátil o el espíritu, que con nada tiene que ver, sino con la musicalidad de todo". Cf. «La Musique et les Lettres», *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1945, p. 645. De un cabo a otro de su larga evolución, la poesía parece guardar correspondencia con el carácter elusivo de la divinidad.

⁵⁷ *Ilíada*, I, 8-9.

con Atenea y con Poseidón para inclinar finalmente la balanza del lado aqueo? Por sostener a los aqueos o a los troyanos, los dioses combaten entre sí y a veces no se privan de cambiar de bando. Cualquier avatar de la guerra, cualquier horror, puede ser atribuido a alguno de ellos, a las fuerzas enfrentadas que representan. ¿O acaso la divina intriga y la concatenación fatal de los hechos no son sino motivos de ficción, aptos para alimentar el canto? Es lo que parece pensar Helena, cuando amargamente dice a Héctor que Zeus les ha impuesto a ella y a Paris "el malvado sino de, en lo sucesivo / tornarnos en materia de canto para los hombres futuros".⁵⁸ ¿Tan ávidas de desgracia y de lamento están –*aílinos*– las hermosas voces de las Musas?

La diosa que invoca Homero al comienzo de la *Ilíada* y de la *Odisea*, en la que parece razonable reconocer a la Musa propia del *épos*, surge de las fuentes del mito, pero no se confunde enteramente con él, porque tiende a ocuparse también de aspectos prácticos y cotidianos. Las leyendas atribuidas a los Olímpicos acontecen en un plano elevado, en paralelo con el curso de la intriga principal de los poemas, pero interactúan sorprendentemente con ella, pese a que sus roles arquetípicos están constituidos en un más allá del tiempo remoto. El tiempo remoto es el de los héroes, alguno de los cuales procede directamente de los dioses. Los poemas homéricos transportan además otro tipo de información (histórica, social, técnica) que debía de resultar cercana a sus oyentes. La Musa parece encargada de proveer todo ello, de establecer la comunicación entre el más allá del tiempo, el tiempo inmemorial, el tiempo memorable y la vida de los mortales; de mantener franco, en suma, el umbral de la fantasía por el que los Olímpicos entran y salen a su antojo. Cuando

⁵⁸ *Ibídem*, VI, 357-358. Cf. *Odisea*, VIII, 579-580, palabras de Alcínoo a Ulises, relativas a los males que la guerra causó a troyanos y argivos: "Voluntad ello fue de los dioses que urdieron a tantos / la ruina por dar que cantar a los hombres futuros". Seguimos la traducción de José Manuel Pabón, Homero *Odisea*, Gredos, Madrid, 1982. Comparamos con la edición bilingüe de Victor Bérard, Homère, *Odyssée*, 3 vols., Les Belles Lettres, París, 2002.

adquiere nombre propio como los otros dioses, la Musa específica del *épos* forma parte de un coro de muchachas, hijas de Mnemosyne, quien a su vez personifica justamente el umbral del pasado inmemorial, todo lo que no es posible recordar como un tiempo vivido por los mortales, pero tampoco puede caer en el olvido, sino que ha de ser revelado de algún modo por obra de las Musas. La actividad del aedo se orienta hacia el pasado, mas no se trata simplemente de recordar el pasado individual ni de remontar el curso de la historia, sino de "ver" en cierto modo a través del canto "lo invisible" del pasado como "experiencia inmediata" que, sin "dejar las realidades actuales" –tal como afirma Jean-Pierre Vernant–, permite "descubrir lo que se disimula en las profundidades del ser".⁵⁹ Este sentido ontológico de Mnemosyne es lo que las Musas revelan a los antiguos aedos.

José Luis Pardo, en *La regla del juego*, asienta su investigación acerca de la dificultad de aprender filosofía en ese lugar paradójico de la memoria –umbral que separa el decir memorable del tiempo inmemorial– y se pregunta si el propósito socrático de despertar en el alma la reminiscencia de una verdad que nos constituye, pero que se resiste a hacerse explícita y debe ser investigada, no es la más fantástica de las ficciones poéticas. Es preciso imaginar activamente la verdad y contrastarla en el diálogo para que se manifieste, interpretar los registros de la memoria y arriesgarnos al error para que se desvele una parte de "ese olvido que somos". No podemos imaginar sin rememorar ("los fallos de la imaginación son también fallos de la memoria"), pero tampoco podemos "recordar" la verdad latente del ser –lo que perdura del tiempo que no hemos vivido– sin presentirla, sin adivinarla en cierto modo. Pardo presenta así las inquietudes nucleares de la filosofía, el deseo que es necesidad de conocer, las aporías fundamentales del ser y del tiempo, al hilo de su lectura de los

⁵⁹ Vernant, *op. cit.*, pp. 111-116.

diálogos platónicos: las preocupaciones de Fedro acerca del amor son comparables a las leyes de la geometría que el esclavo de Menón "recuerda" sin haberlas estudiado, cuando se presta a seguir la estrategia inquisitiva de Sócrates. Nos enamoramos de alguien que "hemos conocido en sueños", el conocimiento de las estructuras de lo real yace implícito en el olvido, hasta que un maestro intrigante nos incita a participar en su revelación. "La memoria es un contagio", dice Pardo con intención de interpretar en su verdadera dimensión el aprender "de memoria". Emplea una figura adecuada para describir la inspiración que la Musa transmite al aedo: aprender de memoria no es recitar o repetir palabras sin sentido, sino dar lugar al contagio de la imaginación. El mismo Sócrates utilizó, en su entrevista con el rapsoda Ion, un símil parecido, describiendo el efecto magnético de un imán sobre la cadena de anillos que forman los poetas y su público, en cuyo origen están las Musas, es decir, la inspiración de origen divino.⁶⁰ Aun con el propósito de fundar una ciencia, Sócrates y su discípulo Platón se acogieron regularmente al lenguaje del mito para apoyar sus teorías. Con ánimo más pragmático –aunque no menos poético–, Pardo dice que el contagio de la memoria tiene que ser regulado por una forma de registro que nos permita a la vez recordar e imaginar: esa es la función del alfabeto, del aprendizaje de las letras y de la lógica que encierran. Se trata de un juego que no puede estar exento de algunas reglas, la cuales resultan a veces de un rigor insufrible, hasta que se transforman en libre elección, tal es la regla del juego del conocimiento.⁶¹ Ahora bien, antes de que se generalizase el uso de la escritura, la tradición oral procedía con otras reglas, con otras técnicas de registro que proporcionaban a los aedos la posibilidad de reproducir

⁶⁰ Platón, *Ion*, 533d, 536a.

⁶¹ José Luis Pardo, *La regla del juego*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, pp. 21-43 y 67-87. Sólo se aprende, en cierto modo, lo que ya se sabía, dice Pardo siguiendo a Sócrates y a Platón; pero lo que ya se sabía *antes* sólo se aprende *después*, haciendo frente a las dificultades del aprendizaje. El "arte de las Musas" actualiza la tradición oral como una forma de registro previa al alfabeto escrito y hasta cierto punto comparable con él, pero lo cierto es que hemos tardado más de dos milenios en hacernos cargo de ello.

un número prodigioso de versos. Una descripción de esas técnicas propias de la tradición oral debiera permitirnos adaptar la visión al oscuro umbral del contagio que alimenta la imaginación, interpretar de nuevo el mito que sostiene que las almas recuerdan una existencia anterior, añadir algún otro rasgo sensible al rostro borroso de la Memoria "de hermosos cabellos".⁶²

Lo memorable es propiamente lo que hacen sus hijas, las nueve Musas. Su número, sus nombres y sus funciones varían según las tradiciones y las reorganizaciones tardías del saber antiguo. Los rastros más remotos, anteriores a Hesíodo, remiten a una tríada de divinidades, a las que se honraba en un santuario del monte Helicón, llamadas Melete, que representa el ejercicio atento, particularmente en la declamación, Mnemé, la memoria, y Aoidé o el canto.⁶³ El posterior aumento de número de las Musas y su distinción con respecto a la Memoria –que pasa a ser madre de todas ellas– sugiere una preocupación creciente en relación con la herencia del pasado y con la aparición de nuevos géneros poéticos. En cualquier caso, hay una constante en el coro de las Musas que no puede pasar inadvertida: todas tienen que ver con la palabra, con la poesía, con el canto, con la música, con la danza y con las proporciones armónicas: Talía, "la festiva", musa de la comedia y de la poesía bucólica; Melpómene, "la que canta y danza", musa de la tragedia; Terpsícore, "la que se complace en danzas corales", musa de la poesía cantada y de la danza colectivas; Polimnia, "rica en himnos", musa de la poesía sacra; Calíope, "la de hermosa voz", musa de la poesía épica y de la elocuencia; Clío, "la que proclama la gloria", musa de la epopeya y de la historia; Euterpe, "la placentera", musa de la música instrumental,

⁶² Hesíodo, *Teogonía*, 915. El poeta aplica el mismo epíteto a otras deidades femeninas. Se trata de una fórmula métrica, marco sin rostro, por así decir, en el que podemos apreciar, en contraste con un esquematismo visible, ciertas cualidades sonoras.

⁶³ Véase Marcel Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Maspero, París, 1967, pp. 52-53. La fuente citada es Pausanias, *Descripción de Grecia*, IX, 29. Cicerón, en *De natura deorum*, III, 54, recoge otra tradición que habla de cuatro Musas: Thelxinoé, Aoedé, Arkhé, Melete. Thelxinoé representa el poder de seducción de la mente; Arkhé, la verdad sobre el origen. Detienne añade que el culto a la Musas debió de ser antiguo entre los aedos.

en especial de los instrumentos aerófonos; Erato, "la que se relaciona con el amor", musa de la poesía lírica; y Urania, "la celestial", musa de la astronomía, de la poesía didáctica y de las ciencias. Ésta última se relaciona también con las artes del sonido, si pensamos en las proporciones musicales de los giros planetarios, al modo de los pitagóricos.⁶⁴

La Musa que invoca Homero forma parte del conjunto de las artes sonoras y en cierto modo las representa, porque las nueve doncellas actúan siempre en coro y comparten algunas de sus funciones. La técnica musical propiamente dicha (*mousikḗ tékhnē*) se adueña del nombre genérico de sus artes hermanas. Hasta donde podemos remontar, sustantiva un adjetivo que proviene del nombre divino.⁶⁵ Sócrates daba por sentado ese origen divino de la música cuando cuestionaba al joven Alcibiades de esta suerte: "dime primero cuál es el arte propio del tocar la cítara, del cantar, del poner los pies rectamente. ¿Cuál es el nombre genérico?". El noble Alcibiades carece inicialmente de respuesta, pero Sócrates la fuerza con una nueva pregunta: "Busca entonces conmigo. ¿Cuáles son las diosas de ese arte?". "Las Musas, Sócrates", replica Alcibiades, y Sócrates reconduce la pregunta hacia la explicación etimológica: "Efectivamente. Pon mucha atención: ¿qué nombre ha sacado del de ellas el arte en cuestión?". Alcibiades cae felizmente en la cuenta de cuál es la respuesta precisa: "¡Oh!, ¿hablas sin duda de la música?".⁶⁶ La música, para los griegos de la Atenas clásica, toma su nombre de las Musas. Es el nombre genérico para las artes de cantar, de la elocuencia, de tocar la cítara o el *aulós*, y también para el movimiento corporal acompasado, pero su etimología sólo se hace evidente cuando Sócrates pregunta por las diosas arquetípicas, que representan un

⁶⁴ Cf. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, *op. cit.*, p. 37: "Nunca, en efecto, presiden las Musas las artes mudas, como la arquitectura, la escultura y la pintura, sino todas aquellas artes de la voz, el tono, el sonido y la palabra, así como la danza".

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 34-35: "en su origen un adjetivo que se encontraba en la expresión μουσική τέχνη, es decir, <<arte de las Musas>>, de las que recibe su nombre".

⁶⁶ Platón, *Alcibiades*, 108c-d.

ámbito de generalidad más amplio, el conjunto indisociable que forman las artes musicales propiamente dichas con el decir memorable al que sirven de vehículo de transmisión. Sócrates está entrenando a su pupilo favorito en otro arte, el de elevarse hacia la generalidad, y recurre al nombre de lo divino para eliminar la confusión de la música con sus técnicas particulares, para resaltar la amplitud y la hondura de su significación cultural.

La música es el arte de las Musas por excelencia, toma su nombre de ellas, pero obtiene dicha excelencia de su filiación con las artes de la palabra. Es una curiosa relación de intersección entre dos subconjuntos, entre dos campos semánticos que comparten la zona común del canto, en la que uno de ellos adopta el nombre de la totalidad y le confiere implícitamente una parte de su carácter específico, en la que otro sin embargo se reserva el derecho explícito de dominio. Según esta lógica de límites difusos, que aúna dos maneras distintas de aludir a la totalidad y de participar en ella, la música instrumental no podrá desligarse de la palabra hasta que ésta no confirme por escrito que ya no la necesita para preservar su eminencia. No tiene sentido plantear la cuestión de si fue antes la práctica del canto acompañado de instrumentos o su personificación divina. Lo relevante es que hay intercambio entre una técnica particular de preservación de la tradición oral y el nombre de lo sagrado. Martínez Marzoa expresa en términos más generales esa circularidad al decir que "el respeto a los dioses no es más que aquel respeto a las cosas" que consiste en el reconocimiento de su ser propio e irreductible y que implica cierta pericia en el trato con ellas.⁶⁷ Lo que caracteriza el "decir griego" acontece originariamente en relación con la práctica musical, que servirá más tarde como modelo para elevarse hacia la ciencia de lo inteligible, aunque su veracidad haya de ser al mismo tiempo puesta en cuestión. La fuente mítica de

⁶⁷ Martínez Marzoa, *op. cit.*, pp. 26-27.

esa pericia que concierne específicamente al "arte de las Musas" se oculta tras el umbral de la Memoria, en el más allá del tiempo remoto: "a los dioses en su conjunto es inherente un substraerse". Esta sustracción acontece precisamente en el *épos* como algo "nunca positivamente dicho" y "siempre subyacente".⁶⁸ La inspiración de la diosa se transmite no obstante por boca del aedo, gracias a su particular pericia. El "arte de las Musas" comporta así un trasfondo insondable a la vez que una presentación efectiva, una actualización en las medidas del verso que el aedo interpreta ante su auditorio. Es importante, añade Martínez Marzoa, constatar que esa duplicidad está relacionada con "el modo de construcción rítmica característico del *épos*". Es necesario, en consecuencia, averiguar algo más sobre la técnica particular del aedo, sin pretender por ello reducir el carácter insondable de su fuente de inspiración. Marcel Detienne subraya el carácter doble y ambiguo de la palabra que la Musa inspira al aedo: "de hecho, no hay *Alétheia* sin una parte de *Léthe*". La memoria comporta una operación selectiva que extrae información del fondo del olvido.⁶⁹ Debemos admitir esa indeterminación originaria como un hecho significativo de por sí, que no hay razón para violentar, ni siquiera por atenerse a los primeros rastros documentales. Hay más de una razón, en cambio, para observar cómo se produce el intercambio incesante de atributos entre las artes específicas de la palabra y las del sonido musical. Los atributos propios de cada una de las Musas cubren también el campo de actividad de alguna de sus hermanas, como si no fuera fácil o imprescindible distinguirlos, como si fuera cuestión de asegurarse reiteradamente la protección divina de los diversos tipos de poesía cantada. La Musa específica del *épos*, Calíope, es según Hesíodo la más importante, porque con el don de la

⁶⁸ *Ibídem*, pp. 38-39.

⁶⁹ Detienne, *op. cit.*, pp. 118-119. Cita a Hesíodo, *Teogonía*, 98-103: "¿Porta un hombre el duelo en su corazón novicio para el pesar, y su alma se deseca en la pena? Que un cantor, servidor de las Musas, celebre los altos hechos de los hombres de antaño o a los dioses bienaventurados, moradores del Olimpo: pronto olvida lo que le disgusta y no se acuerda más de sus penas".

elocuencia "asiste a los venerables reyes" cuando imparten justicia en la asamblea.⁷⁰ En esa situación precisa, Calíope no parece requerir acompañamiento musical. Sin embargo, el *basileús* necesita que el aedo ratifique, con hermosas palabras escandidas al son de la lira, la legitimidad de su linaje. Calíope no se aleja mucho, por tanto, del coro de sus hermanas: "nueve doncellas de iguales pensamientos, interesadas sólo por el canto".⁷¹ El decir memorable siempre estará bajo la advocación de las Musas, hasta la filosofía misma buscará su protección, cuando venga a poner en cuestión las ambiguas relaciones de la tradición poética con la verdad.

Los atributos musicales emblemáticos del mundo griego antiguo se intercambian igualmente con cierta ligereza, cuando los relatos míticos tratan de fijar la memoria de su origen. En los *Himnos* considerados como parte de la tradición homérica, el dios músico por excelencia, Apolo, que dirige el coro de las Musas, recibe la lira de manos de Hermes el viajero, protector del comercio y de los salteadores de caminos, quien se ha apoderado previamente de cincuenta de sus vacas. Hermes construye la primera lira acoplando materias animales y vegetales: una concha de tortuga cubierta de piel de vaca, dos cañas ensambladas a modo de brazos sujetas por un puente, siete tripas de oveja tensadas. A cambio de su artera generosidad, Hermes recibe de Apolo no sólo las vacas robadas, sino además una misteriosa varita de oro con tres hojas, que confiere valor a la palabra. Inventa luego la siringa "audible de lejos", adecuada para los que cuidan los rebaños, que posteriormente se asociará con su hijo Pan.⁷² Las interpretaciones posibles de estos pasajes son inagotables: una lira vale por cincuenta vacas, transforma en armonía el pellejo de

⁷⁰ *Teogonía*, 79 y ss.

⁷¹ *Ibídem*, 60. Cf. Eric A. Havelock, en *Prefacio a Platón*, Visor, Madrid, 1994, p. 150: "Si las nueve, cada una por su lado, representan diferentes aspectos de una misma técnica, su concordancia puede simbolizar la íntima correlación de palabras, medida, música y danza en que se apoya el efecto poético".

⁷² Véase el <<Himno a Hermes>>, *Himnos homéricos*, IV: fabricación de la lira: 39-51; robo de las vacas: 73-104; entrega y uso de la lira: 417-510; invención de la siringa: 511-512; entrega de la vara de oro: 528-532.

los animales muertos. Apolo cede un atributo de realza a cambio del mágico instrumento, construido por el más intrigante y mentiroso de los dioses, quien se apodera a cambio del derecho a la palabra, cuya fiabilidad tanto cuenta en las transacciones comerciales, en acuerdos de los que dependen la paz o la guerra. Con tal encargo y el de rondar por caminos y fronteras, no es extraño que Hermes deje la siringa en manos de un dios menor, festivo y lúbrico. La vara acabará en manos de los recitadores de Homero.⁷³

La ligereza con que los dones simbólicos de Apolo y de Hermes se intercambian es comparable al modo en que las Musas comparten artes en su divino coro. Los griegos hacen un uso muy particular de sus mitos musicales. Estamos en el medio propicio para toda suerte de traslaciones reales y metafóricas, donde se establece la consonancia entre voces humanas y voces instrumentales, que dicen al oído lo que la naturaleza esconde a los ojos. Sustrato del que emerge el nombre de lo divino, de la trama enigmática entre la música y el mito no se pueden obtener más precisiones. Se dirá con razón que es base poco estable para fundar una ciencia, pero poco fiable sería igualmente la ciencia capaz de encubrir esa indeterminación tras una máscara de certeza aparente. La certeza de la ciencia reclama la sustracción de lo incierto. Lo que se sustrae a los mortales –la inmortalidad de los

⁷³ Πάβδος es "vara" de pastor, "báculo" del viajero, "cetro" real que en la asamblea pasa a manos de quien toma la palabra y "bastón" de los rapsodas, de cuyo nombre es una de las etimologías posibles. La vara del *Himno* parece antecesora del cetro de los reyes y del caduceo que porta Hermes como heraldo de los dioses. Hay una conexión evidente con la rama dorada de la *Eneida* –y con el título del libro de Frazer–, proveniente del roble sagrado, que representa el fuego caído del cielo y el rumor de la voz de Zeus, imagen del λόγος ígneo de Heráclito y símbolo audiovisual primigenio. Bouvier, *op. cit.*, cf. pp. 258 y 272-279, estudia el uso del cetro en Homero: en *Ilíada*, XVIII, 503-506, "los Ancianos, / sentados en piedras pulidas, formando un círculo sagrado, / tienen en sus manos el cetro de los sonoros heraldos / sosteniéndolo se levantan y dictaminan por turnos". Homero identifica, pues, el cetro de mando con el caduceo del heraldo. En el canto II, 100 y ss., refiere el origen divino del cetro de Agamenón, fabricado por Hefesto para Zeus, transmitido hasta el Átrida de generación en generación. Aquiles lo toma para hablar en el canto I, 234-242, y jura "por este cetro que ya nunca hojas ni ramas / hará brotar, una vez que ha dejado en los montes su tronco, / ni volverá a florecer, porque el bronce peló en su contorno / las hojas y la corteza, y que ahora llevan en la mano los hijos de los aqueos / que administran justicia y velan / por las leyes de Zeus". Cuando acaba de hablar, arroja por tierra el cetro "tachonado de clavos de oro", como señal de que, debido a la afrenta que le ha infligido Agamenón, no hay justicia entre los aqueos. En *Odisea*, II, 80-81, Telémaco arroja también el cetro al suelo, después de hablar ante la asamblea de los pretendientes, y rompe a llorar. El cetro representa la autoridad que el monarca (ἄναξ) recibe de Zeus, pero también la justicia entre iguales. El libro de Bouvier equilibra este aspecto, que llama "el orden del cetro", con su complementario, "el orden de la lira", que simboliza la memoria de la tradición ancestral. El intercambio de dones entre Apolo y Hermes establece la relación entre ambos órdenes.

dioses– forma el sustrato sobre el que la razón hace tabla rasa o establece un grado cero a partir del cual se define el valor de la unidad lógica. Hay por tanto una oscura correspondencia entre *mýthos* y *lógos*, pero también una mediación técnica y un devenir en reciprocidad que no tienen por qué permanecer para siempre en lo oscuro. Podemos concluir por el momento que la divinidad en Grecia arcaica se sustrae o se hace presente, según su capricho, por medio del intercambio de atributos entre las artes sonoras.

No todo el contenido del mito es musical, por otra parte, aunque la música cumpla en él un papel destacado. El intercambio de dones entre Apolo y Hermes ha sido considerado como símbolo precursor del comercio, que pone en circulación, junto con las mercancías, la noción de un valor de cambio sagrado, representado por la amistad que liga a ambos dioses una vez concluido el trato.⁷⁴ Este sentido primitivo de la religión como acuerdo comercial guarda una relación atávica con el fuego en que –según dice Heráclito– se cambia toda cosa: su poder destructor por excelencia, refugio a la vez del grupo humano, es asimilado al valor del oro, que compra cualquier mercancía.⁷⁵ Siendo Hermes inventor del fuego y patrono del comercio, la sentencia citada de Heráclito parece tener un carácter "hermético" por excelencia. La supuesta equivalencia comercial entre las cincuenta vacas y la música de la lira, en efecto, no resulta clara: además de quedarse con las vacas robadas, Hermes recibe de manos de Apolo la "varita de la abundancia y de la riqueza" que Apolo ha recibido a su vez de Zeus. Simboliza la voz del padre de los dioses, el poder de hacer cumplir "los decretos de palabras y de buenas obras". En manos de Hermes representa una especie de letra de cambio en blanco para futuras

⁷⁴ Véase Claudine Leduc, «Cinquante vaches pour une lyre! Musique, échange et théologie dans l'Hymne à Hermes I», en *Chanter les dieux*, pp. 19 y ss.

⁷⁵ Hermann Diels y Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmann, Zurich, 2004-2005, vol. I (en adelante DK) fragmento 22B90: πυρός τε ἀνταμοιβή τὰ πάντα καὶ πῦρ ἀπάντων, ὅκωσπερ χρυσοῦ χρήματα καὶ χρημάτων χρυσός. "En fuego se trocan todas las cosas y en todas las cosas el fuego, lo mismo que los bienes por oro y el oro por bienes". Cf. Giorgio Colli, *La sapienza greca*, Milán, 1980, traducción francesa: *La sagesse grecque*, Éditions de l'Éclat, Combas, 1990-1992, vol. III, *Héraclite*, p. 43. Cf. *Les Présocratiques*, edición de Jean-Paul Dumont en colaboración con Daniel Delattre y de Jean-Louis Poirier, Gallimard, París, 1988, pp. 166-167.

transacciones.⁷⁶ Quizá tentado por esa perspectiva, el Divino Mensajero reclama también el don de la adivinación, que Apolo le niega con buen criterio. La música que embelesa a Febo hasta el punto de ceder un atributo de divina realeza –a cambio de la promesa de que Hermes no atentará más contra sus bienes– no es equiparable a un valor pecuniario, ni siquiera es promesa de abundancia prolífica.⁷⁷ La lira está construida con materiales orgánicos, pero su sonoridad armoniosa se extiende por un intervalo tenebroso entre los diversos reinos de la naturaleza: no sólo es canto nupcial, sino también voz del otro mundo. Es irreductible al estatuto de mercancía y se opone en cierto modo al linaje del fuego y de la luz. Guarda con la memoria del pasado y con la adivinación del porvenir una secreta correspondencia. Si hay equivalencia en este intercambio sagrado, es de un género que no admite interpretación reductora. El propio Heráclito advierte de un sentido oculto de la armonía más poderoso que el de los acuerdos aparentes, ya se trate de pactos comerciales o de consonancias.⁷⁸

⁷⁶ Victor Bérard, en *De l'origine des cultes arcadiens. Essai de méthode en mythologie grecque*, Thorin, París, 1894, pp. 287 y ss., traza el rastro arqueológico del caduceo (κηρύκειον): de procedencia probablemente fenicia, su significado comercial parece imponerse, pues se encuentra reproducido en monedas por todo el mediterráneo. Generalmente se trata de "una vara recta a veces alada, ornada siempre de dos serpientes simétricamente enrolladas". A veces se representa con figuras más simples, como un asta que termina en un disco y en una media luna; o como las que aparecen en monedas gaditanas, en las que dos peces forman la media luna; o con terminaciones vegetales semejantes a las del himno homérico, etc. "Es posible que el caduceo no sea más que una reducción del árbol sagrado coronado por el disco y la media luna. [...] Es también posible que no sea sino un recuerdo embellecido de la vara, verga o báculo que el Oriente ha puesto siempre en manos de sus dioses, reyes, sacerdotes, adivinos y magos", cf. *ibidem*, pp. 290-291. El símbolo de la delegación del poder a través de la palabra se convierte en efigie monetaria.

⁷⁷ Leduc, *op. cit.*, pp. 31-32, asocia el son de la lira con la riqueza y con la proliferación de la vida. No carece de fundamento, porque Apolo era considerado como pastor de los rebaños y, en tanto que dios músico, era celebrado también como incitador al apareo, cf. Andrés, *op. cit.* pp. 164-165. En tanto que dios de la poesía, del vaticinio y de la música, su valor simbólico, sin embargo, es más complejo, pues se sitúa a mitad de camino entre el mundo de los vivos y el de los espíritus. Hemos tenido ocasión de comprobarlo en relación con el cantar de Linos. La música es también una llamada clara del más allá en el mito de las Sirenas, cuyo canto desde una orilla plagada de huesos cautiva a los navegantes, cf. *Odisea*, XII, 39.

⁷⁸ DK 22B54: ἁρμονίᾳ ἀφανῆς φανερῆς κρείσσω. "La armonía oculta es más fuerte que la aparente". Colli, *op. cit.*, p. 35, traduce ἁρμονίᾳ por "trama", con intención de conservar el sentido más genérico del término, que sería mejor traducir por "juntura", "ajuste" o "acuerdo", si bien no parece necesario dejar de lado su significado específicamente musical, que en el pensamiento pitagórico tiene también proyección cosmológica. G. S. Kirk, en *Heraclitus. The Cosmic Fragments*, Cambridge University Press, 1962, pp. 222-226, prefiere traducir ἁρμονίᾳ por "conexión", alude al sentido posible de "acuerdo político" y pone en duda que se pueda entender como "modo" o "escala", sobre todo en lo que respecta a la "armonía oculta", pero no descarta por completo que el término pudiera tener ya en Heráclito significación musical. Tres cuartos de siglo después del pensador efesio, aproximadamente, Filolao lo utilizaba para designar la octava, cf. DK 44B6. Dumont, en *Les Présocratiques*, p. 158, traduce κρείσσω por "más bella", pero el sentido de κρείσσω o κρέσσω (su forma poética en

A cambio de la lira, Apolo cede el símbolo de la palabra regia, pero no el arco y las flechas. La duplicidad de sus atributos –el arco y la lira– parece extendida por muy diversas culturas. En manos de Apolo, "el que dispara de lejos", el instrumento musical más noble alterna con un arma mortal.⁷⁹ Apolo detenta así el poder sobre los principios básicos y opuestos del cosmos: Armonía y Conflicto. De nuevo aparece aquí la noción de intercambio –pero no necesariamente de bienes– y el temible *lógos* de Heráclito, príncipe de la contradicción. Al acuerdo tenso que se obtiene pese a la divergencia, el pensador efesio lo llama "ajuste por acción en sentido opuesto, como el del arco y la lira".⁸⁰ Ambos instrumentos tienen ciertamente cosas en común, comparten para empezar sus materiales: la madera flexible y la cuerda tensa. Sus efectos contrarios han dado lugar a algunas figuras poéticas relevantes: Homero compara el arco que Ulises arma antes de enfrentarse a los pretendientes con la forminge, y dice que la cuerda tensa "pía con claridad hermosa como una golondrina".⁸¹ La comparación anticipa, aunque de forma ominosa, el restablecimiento de la armonía como una nueva primavera en el *oikos* del rey de Ítaca. El arco se compara con la forminge del aedo cuando su dueño torna de su largo periplo por tierras lejanas y lo empuña de nuevo con objeto de garantizar la seguridad del clan familiar y hacer justicia en relación con sus ambiciosos vecinos. El aedo canta la restauración del orden en

dialecto jonio) es un adjetivo aumentativo de poder físico. En cualquier caso, no está de más traducir como segunda opción: "El acuerdo oculto es más fuerte que el aparente".

⁷⁹ Véase Philippe Monbrun, «Apollon : de l'arc à la lyre», en *Chanter les dieux*, pp. 59 y ss. El autor considera el alcance universal de la comparación entre ambos instrumentos, porque en muchos pueblos se encuentra un uso musical del arco, y analiza con detalle el funcionamiento de la tensión (τόνος) de las cuerdas unidas a una madera flexible.

⁸⁰ DK 22B51: παλίντροπος ἄρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης. Preferimos en este caso traducir ἄρμονίη por "ajuste", dado el sentido físico de la tensión que afecta a ambos instrumentos y el hecho de que uno de ellos representa la música por excelencia. Colli traduce de manera confusa παλίντροπος ἄρμονίη por "trama de inversiones", cf. *op. cit.* p. 23. Dumont emplea un neologismo: "armonía contratensa" que parece provenir de una lectura alternativa: παλίντονος ἄρμονίη, "ajuste por tensión contraria", defendida por G.S. Kirk y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 273-274. Parménides, DK 28B6, utiliza παλίντροπος en la expresión "el camino de todas las cosas vuelve en sentido contrario", para condenar el gusto por la expresión contradictoria de aquellos a quienes denomina "mortales de dos cabezas". Kirk y Raven, *op. cit.*, pp. 380-381, recogen la extendida creencia de que podría estar haciendo alusión al propio Heráclito.

⁸¹ *Odisea*, XXI, 406-411. El adjetivo παλίντονος, "tensado hacia atrás" aparece dos veces en el mismo canto, vv. 11 y 59, aplicado al arco de Ulises. Cf. Monbrun, *op. cit.*, pp. 64-65.

el dominio del *basileús* cuyo renombre debe hacer perdurar a lo largo del tiempo.

Píndaro invertirá siglos después la metáfora diciendo que la forminge es "arco de las Musas que dispara sus dardos de lejos".⁸² La fama que el canto difunde viaja más allá que las mortíferas flechas. El poeta pone el acento en el alcance del canto no sólo a lo largo del tiempo, sino a lo ancho del ámbito heleno, por donde debe extenderse la fama del vencedor en los juegos que es objeto de su encomio: "Te envío este canto más allá de las olas grises, como una mercadería fenicia".⁸³ Esta nueva extensión no es concebible sin intervención del cálamo. La forminge de Píndaro dispara flechas metafóricas con ayuda de otro instrumento afilado, en relación con el cual no resulta fácil concebir el acuerdo por tensión contraria, como en el caso del arco de Ulises, porque el restablecimiento de la armonía más inmediata ya no es el término que subyace en la comparación. El dardo metafórico de la palabra no hace explícita la cuerda que lo dispara. El triunfo de un famoso atleta o del tirano de Siracusa, a quienes van dirigidas las odas de Píndaro, da lugar la remuneración variable –generalmente cuantiosa– del poeta, cuya gloria perdura porque supo combinar las técnicas adecuadas para reelaborar los viejos mitos y sostener la tensión con los límites del poder en el ámbito heleno.⁸⁴

⁸² *Olímpicas*, IX, 5. Píndaro aplica a la forminge, "arco de las Musas", el mismo epíteto que se suele asociar a Apolo y a Artemisa: ἑκαταβόλων, "que dispara dardos de lejos".

⁸³ *Píticas*, II, 67-68.

⁸⁴ Como dice Jersper Svenbro, en *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Universidad de Lund, 1976, pp. 5-6, el poeta que compone himnos corales por encargo no se limita a invocar a la Musa tradicional, rompe el marco de la comunidad para la que trabajaba el antiguo aedo. Necesita ser reconocido como autor, con objeto de ser remunerado por las ciudades más ricas, y para ello se sirve de metáforas en que su oficio se compara con las artes más prestigiosas. La tesis de Svenbro se centra en mostrar el sentido material y económico del verbo ποιέω: "fabricar", "construir", "producir" y también "hacer dinero". En la p. 90 Svenbro subraya el hecho de que la moneda acuñada genera un tipo de riqueza que no conoce límite y cita a Solón, I, 71-73: "En cuanto a la riqueza, ningún límite hay fijado para los hombres; pues los que de nosotros tienen más bienes de fortuna los buscan con doble afán", traducción de Francisco Rodríguez Adrados, *Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, C.S.I.C., Madrid, 1990, vol. I, pp. 186-187. Rodríguez Adrados remite a Teognis, 596, *ibidem*, II, p. 208: "salvo la riqueza, no hay nada que deje de producir hartura". He aquí la cuerda que temple la forminge o tensa el arco metafórico o de Píndaro: la riqueza sin medida que representa el dinero.

Entre los mitos griegos, aquellos que ensalzan la importancia de las artes sonoras condensan, incluso en forma de un cuento para niños, una sabiduría destinada a desaparecer o a convertirse en enigma. El «Himno a Hermes» asocia la abundancia prolífica – promesa de expansión de la actividad comercial de los griegos por todo el Mediterráneo– con el valor sagrado de la palabra de Zeus. Ésta se suma alegremente a la cesión de un rebaño sustraído, cual si ninguno de los dos bastasen para establecer la equivalencia con el son fabuloso de la lira que fascina a Apolo. Estamos sin duda ante otro ejemplo del divino humor de los antiguos aedos, ya en el umbral del surgimiento de la filosofía, un tipo de discurso no necesariamente remunerado que no sólo se propone dar una explicación racional del mundo, sino también preservar la parte más enigmática y significativa de la tradición oral. Los fragmentos de Heráclito, en particular, son testimonio de un *lógos* que alcanza a sustanciar el contenido más depurado, hondo y verídico del mito.

2. LA DUALIDAD FABULADORA

En *La nascita della filosofia*, Giorgio Colli describió de manera concisa la pasión de los griegos por el enigma y el modo en que la manifestación de lo divino a través de palabras oscuras influyó en los comienzos de la literatura filosófica. Refiriéndose a Heráclito, decía que "no sólo utiliza la formulación antitética en la mayoría de sus fragmentos, sino sostiene que el propio mundo que nos rodea no es sino un tejido –ilusorio– de contrarios. Todo par de contrarios es un enigma, cuya solución es la unidad, el dios que está tras ellos".⁸⁵ En el proceso de sincretismo de los primitivos cultos regionales, esa misma divinidad sin rostro adoptó apariencias antitéticas, es decir, se amoldó al tejido ilusorio del mundo. Apolo fue una figura polivalente en ese tipo de dualidades que sirvieron para expresar lazos o intercambios enigmáticos. Su contraposición con Dioniso se convirtió en arquetipo cultural por obra del joven profesor Friedrich Nietzsche, a cuyo primer libro, *El nacimiento de la tragedia*, responde con toda intención el título de Colli. La tradición más antigua de la sabiduría oral –dice el pensador italiano– sufrió una "reforma expresiva" e incluso fue "falsificada" por la literatura filosófica, de modo que para investigar el origen de la filosofía se hace necesaria una interpretación semejante a la que Nietzsche llevó a cabo en relación con la tragedia: a partir de los documentos escritos en que culminan la poesía y el pensamiento helenos, no cabe sino la reconstrucción hipotética del pasado remoto y otorgar un valor simbólico a los elementos de la tradición religiosa, entre los que Apolo y Dioniso juegan un papel relevante.⁸⁶ Pero

⁸⁵ Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milán, 1975. Traducción española: *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 59.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 12-13.

Nietzsche remodeló algo arbitrariamente los papeles de ambas divinidades.

Movido por el entusiasmo lírico y por un sentido trágico de la existencia que le convertían en *rara avis* en medio de las formalidades y ambiciones de las cátedras de filología de su época, Nietzsche no dudó en identificar a Apolo con lo onírico y con la apariencia visible de la forma artística, atribuyendo a Dioniso no sólo la embriaguez, sino también el conocimiento de la verdad profunda y desgarradora que se expresa a través de la música.⁸⁷ Reinterpretó de ese modo la tradición poética helena a partir de la dicotomía entre representación y voluntad formulada por Schopenhauer, en cuya concepción del mundo la música desempeña un papel determinante.⁸⁸ De la pugna y el convenio ocasional entre Apolo y Dioniso (entre representación y voluntad; entre la forma visible y la potencia sonora; entre el principio de individuación y la "misteriosa unidad primordial" del ser), surge lo mejor del arte griego, cada uno de ellos exalta la significación del otro y la tragedia ática expresa su más logrado equilibrio. Lo dionisiaco vence sin embargo en el ánimo excitable de Nietzsche, muy influido también por la música y por las opiniones de Richard Wagner en el momento de redactar su primer libro. "Música y mito trágico" –las

⁸⁷ Cf. *El nacimiento de la tragedia*, p. 40, donde lo apolíneo y lo dionisiaco se comparan con "la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente". A partir de aquí, Nietzsche interpreta la dualidad de principios artísticos en términos de virilidad, aun cuando los ritos dionisiacos fueran predominantemente femeninos. En la p. 42 alude al carácter vaticinador de Apolo, pero de inmediato se refiere a la luz reveladora y a la fantasía onírica, no a la palabra enigmática. En las pp. 43-45 se establece la analogía de Dioniso con la embriaguez, con la "infracción del *principium individuationis*" o liberación respecto de la subjetividad y con el retorno a lo "Uno primordial" por medio de la danza y del canto. Cf. pp. 56 y ss. y el artículo «La visión dionisiaca del mundo», parte de los escritos preparatorios para *El nacimiento de la tragedia*, *ibidem*, pp. 230 y ss.

⁸⁸ Véase Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, III, 52, edición de Roberto Rodríguez Aramayo, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, Madrid, 2003, vol. I, pp. 349 y ss. La música expresa la voluntad o "la esencia íntima del mundo" en un "lenguaje sumamente universal [...] con un peculiar material, el de los simples sonidos, con la mayor precisión y veracidad". Cf. *ibidem*, pp. 357-358. Schopenhauer comparte con los pitagóricos la visión cósmica de la armonía, pero no comete la ingenuidad de creer en la regularidad de sus proporciones, cf. *ibid.*, p. 360: "toda música posible se aparta de la pureza". Una de las consecuencias de su ontología musical es que invierte la concepción ética de las armonías que los griegos sostuvieron desde Damón a Aristóteles: la música no expresa sentimientos ni mimetiza caracteres, éstos responden más bien a las formas universales que se expresan en las melodías, cf. *ibid.*, p. 356. Nietzsche cita este pasaje *in extenso*, cf. *El nacimiento de la tragedia*, pp. 133-136. A partir de las ideas de Schopenhauer, se hace necesario preguntar por qué los sonidos expresan la esencia del mundo sin necesidad de pasar por la "visibilidad de la voluntad" que es la representación.

expresiones de lo dionisiaco– tienen un calado más hondo que la forma individual y proporcionada de lo apolíneo: son el verdadero mensaje que Grecia envía al porvenir –dice Nietzsche– a través del renacer del drama musical germano, en el cual, junto a los logros más sublimes de la filosofía y de la música, confluyen las enérgicas virtudes de un pueblo que ha permanecido al margen de las expresiones más amaneradas de la civilización europea.⁸⁹ El pensamiento del joven catedrático de Basilea se gestó en un inquietante magma de helenismo romántico, nacionalismo cultural y psicología exaltada, en el que iban a cristalizar, pese a todo, unos cuantos conceptos innovadores.

En busca de rastros más reconocibles del saber antiguo, Colli restablece el vínculo entre la figura de Apolo y la preocupación de los griegos por la adivinación, es decir, por el conocimiento del futuro y su manifestación a través de palabras enigmáticas. La asociación del dios con la luz solar y con las formas visibles bien proporcionadas es un hecho conocido, pero sólo expresa una de sus facetas.⁹⁰ Desde nuestra perspectiva, digamos que Apolo es un símbolo integrador de aspectos visuales y sonoros –tanto verbales como musicales– a lo largo de la

⁸⁹ Diversos pasajes de *El nacimiento de la tragedia* exaltan el "espíritu alemán", como heredero directo de Grecia, y el pasado común de ambos pueblos, en consonancia con los filólogos y poetas románticos precursores de los estudios indoeuropeos. En las pp. 92-94, el mito trágico de Prometeo, que robó el fuego a los dioses, se asocia con la virilidad de los "pueblos arios" y se opone a la tradición "femenina" del pecado original semita. En las pp. 158-159, Nietzsche hace referencia a la música y a la filosofía alemanas como expresiones de un mismo "fondo dionisiaco del espíritu" que a través del ejemplo griego primigenio retorna a su ser propio, libre de "las condiciones primordiales de la cultura socrática", tanto como "de los andadores de una civilización latina", cf. p. 163: "Que nadie intente debilitar nuestra fe en un renacimiento ya inminente de la Antigüedad griega; pues en ella encontramos la única esperanza de una renovación y purificación del espíritu alemán por la magia de fuego de la música". En la p. 181, llama a la reforma de Lutero "primer reclamo dionisiaco" que suscitó la respuesta de la música y el "renacimiento del mito alemán". En la pp. 181 y 183 invoca "el núcleo puro y vigoroso del ser alemán" y sugiere la conveniencia de "la expulsión del elemento latino", ejemplificado por "la civilizada Francia", donde el amaneramiento se impone a la cultura popular. En la introducción, p. 13, Sánchez Pascual considera "funesta en cierto modo" la visita a casa de los Wagner que llevó a Nietzsche a reelaborar sus ideas sobre Grecia. En el «Ensayo de autocritica» que apareció como prólogo a la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia* en 1886, *op. cit.*, p. 34, Nietzsche lamentaba "el haber comenzado a descarriar, basándome en la última música alemana, acerca del «ser alemán»", si bien a renglón seguido lamentaba igualmente la "abdicación" del "espíritu alemán" en aras de la mediocridad del Reich.

⁹⁰ Colli, *op. cit.*, pp. 14-15. El epíteto Φοῖβος, Febo, con el que habitualmente se designa a Apolo, significa, "el Puro", "el Claro", el "Brillante", cf. Andrés, *op. cit.*, p. 144. Según Michael Grant y John Hazel, *Dictionnaire de la mythologie*, Seghers, París, 1975, p. 36, "tal identificación no existió quizá antes del siglo V a. C. y no se volvió corriente hasta mucho tiempo después". El epíteto aparece no obstante en los *Himnos homéricos* («Himno a Apolo», «Himno a Hermes»), cuya datación oscila entre los siglos VII y V a. C. Véanse los comentarios en la edición de Bernabé Pajares, pp. 29-30, 92-93 y 149-150, donde el autor descarta la fecha más tardía.

tradición helena. Los indicios más antiguos de su culto remiten a un origen asiático occidental o vagamente situado al norte de Grecia, donde se le vincula con ritos chamánicos.⁹¹ Lejos de identificarse solamente con la generación y con la proporción de las formas artísticas, tiene, como ya hemos visto, un componente de ferocidad guerrera que se expresa en su relación con el arco, arma de origen asiático. Por familiaridad con la función oracular y poético-musical, las flechas de Apolo se convierten en metáfora de la acción a distancia – ora mortal, ora benéfica– de las palabras y de los pensamientos.⁹² Colli alude al pasaje de *Fedro* donde Sócrates enumera las diversas modalidades de delirio, para concluir que Apolo es, fundamentalmente, el dios de la *manía* poética.⁹³ Junto con Dioniso abarca el ámbito completo de la locura, que los antiguos griegos consideraban como sagrada. En las tradiciones de Grecia arcaica –tanto como en el propio texto de Nietzsche– hay en este sentido más parte de Apolo que de Dioniso, es decir, más inspiración poética que embriaguez.

Dioniso representa por su parte la *manía* erótica, según Colli. Es conocido generalmente como dios del vino, protector de la fertilidad de la naturaleza e incitador al éxtasis de sus adeptos. Su nombre proviene de Tracia, de la misma raíz indoeuropea que el nombre de Zeus y de otro término que designa al "hijo", aplicado a las ninfas llamadas Nisas, supuestas nodrizas del dios, por lo que significa "Dios Hijo" o "Hijo del Dios del cielo".⁹⁴ Su madre mortal, Sémele, nació del héroe tebano Cadmo y de Harmonía; ésta, a su vez, fue el fruto de la

⁹¹ Colli, *op. cit.*, p. 16. Por la extensión de su culto en Asia Menor y por su epíteto "*Lykeios*", Kirk, en *La naturaleza de los mitos griegos*, p. 246, apunta a la posible vinculación de Apolo con Licia, en el sur de Anatolia, y con el dios hitita llamado Apulunas; añade que otras fuentes señalan hacia lo que los griegos designaban como el país de los hiperbóreos, que hemos de suponer situado al norte de Anatolia o de Tracia. En su edición de los *Himnos homéricos*, p. 86, Bernabé Pajares descarta la validez de la lectura hitita, pero añade que el nombre de Apolo no aparece en las tablillas micénicas.

⁹² Colli, *op. cit.*, p. 15.

⁹³ *Ibidem*, p. 17. Colli señala que el don profético era atribuido también a Dioniso. Cf. Platón, *Fedro*, 244a-245c, donde Sócrates enumera las cuatro formas de locura inspirada por los dioses: la adivinación, la profecía, la poesía, y el amor a la belleza que conduce a la contemplación de las verdades eternas. Atribuye la primera a "la profetisa de Delfos" y la tercera a las Musas, cuyo corifeo es Apolo.

⁹⁴ Cf. Bernabé Pajares, en su edición de los *Himnos homéricos*, p. 35.

unión incestuosa de Ares con Afrodita. Entre los numerosos epítetos de Dioniso, algunos aluden al sonido estridente: así el de Bromio, que significa "el ruidoso" o "el que brama", por lo que su linaje sonoro se sitúa a mitad de camino entre la música y el ruido. En otras versiones del mito, Dioniso nace de Zeus y de Perséfone bajo el nombre de Zagreo, dios cretense del vino, despedazado por los Titanes nada más nacer.⁹⁵ Se relaciona con ritos místicos de purificación o de renovación estacional, practicados principalmente por mujeres – Ménades o Bacantes– que, investidas de una fuerza temible, danzaban hasta el agotamiento y practicaban el despedazamiento de animales (*diasparagmós*) y la ingestión de carne cruda (*ōmofagía*).⁹⁶ Dioniso es una divinidad vegetal, relacionada con la arboricultura y de manera especial con la viña, que renueva tradiciones prehistóricas.⁹⁷ Su origen extranjero y rústico explicaría las reticencias de la aristocracia guerrera a la expansión de su culto.⁹⁸

Vernant lo considera como manifestación liberadora respecto de la religión que sacraliza el orden político: el culto de Dioniso prende fundamentalmente en los sectores sociales excluidos del estatuto de ciudadanía. Entre las mujeres, la "virtud religiosa" que las califica como Bacantes es el "reverso de esa inferioridad que les impide

⁹⁵ Cf. Robert Graves, *Los mitos griegos*, RBA, Madrid, 2005, pp. 121 y 124: "La clave principal de la historia mística de Dioniso es la difusión del culto de la vid por Europa, Asia y el norte de África. [...] Debido a que el culto del vino llegó a Grecia y el Egeo a través de Creta, *-oinos*, «vino», es una palabra cretense-, Dioniso ha sido confundido con el dios cretense Zagreo".

⁹⁶ Cf. Delavaud-Roux, *op. cit.*, pp. 11-41, las imágenes de Ménades y Sátiros en vasos del Ática de los siglos VI y V a. C. y los comentarios correspondientes.

⁹⁷ Cf. Frazer, *op. cit.*, pp. 443 y ss. Frazer insiste en asociarlo también con los sacrificios omófagos, incluso humanos. Cf. Louis Gernet, «Dionysos et la religion dionisiaque», en *Anthropologie de la Grèce antique*, Flammarion, París, 2002, pp. 84-85 y 111-112.

⁹⁸ Kirk define a Dioniso como "una importación relativamente tardía procedente de las altiplanicies de Lidia y Frigia", cf. *La naturaleza de los mitos griegos*, p. 247. Pero según Andrés, *op. cit.*, p. 603, se han hallado tablillas de la Edad del Bronce con su nombre, escritas en lineal B. En su edición de los *Himnos homéricos*, pp. 35-36, Bernabé Pajares opina que la mención en las tablillas micénicas desmiente la idea de su introducción tardía en Grecia: "La razón del silencio homérico hay que buscarla en el carácter popular de Dioniso, que lo apartó de los intereses de la aristocrática clase guerrera a la que los poemas homéricos iban dirigidos". Grant y Hazel, *op. cit.*, pp. 120-123, lo consideran inicialmente –hasta el periodo helenístico– como "divinidad menor que parece originaria de Tracia o de Frigia. [...] Los griegos de edad pre-helenística tenían conciencia del carácter extranjero de Dioniso y, en muchas provincias, los gobernantes aristocráticos rechazaban sus ritos orgiásticos no griegos. Buen número de mitos relativos a Dioniso relatan los castigos que infligía el dios cuando era así rechazado; reflejan seguramente un proceso histórico por el cual un culto extranjero que se servía del éxtasis se superpuso a la religión olímpica tradicional practicada por la clase dirigente griega".

participar en la dirección de los asuntos de la ciudad". Los esclavos encuentran en los ritos dionisiacos "un lugar que normalmente se les rehúsa". Al practicar este culto naturalista, los grupos campesinos que guardan la memoria del *démos* primitivo se enfrentan al linaje nobiliario. Por medio de la *manía*, sus practicantes alcanzan un estado de "desarraigo radical" que les exime del dominio habitual de lo sagrado.⁹⁹ En consecuencia, el carácter extranjero de Dioniso no consiste solamente en su origen ajeno al gentilicio local o nacional; tiene un alcance universal, puesto que "encarna, tanto en el interior del hombre como en la naturaleza, aquello que es radicalmente Otro".¹⁰⁰ Desde este punto de vista, estaría justificada la defensa que hace Nietzsche de lo dionisiaco por su talante de rito enajenado y popular, pero no su caracterización étnica y de género como un sufrimiento trágico virilmente soportado por los descendientes del pueblo ario.

El rastro más remoto de Dioniso dentro del ámbito heleno conduce a la Creta minoico-micénica, al Laberinto fabricado por el ateniense Dédalo para encerrar al Minotauro, fruto de la unión carnal de Pasífae –mujer del rey Minos– con el toro sagrado. Colli muestra como, en este oscuro relato, Dioniso es la pasión ciega que compite con el amor humano de Ariadna por Teseo y se opone al *lógos* civilizador.¹⁰¹ Representado a menudo con máscara taurina, rodeado otras veces de serpientes, leopardos y panteras, se relaciona con la animalidad y con las fuerzas infrahumanas. El comercio entre la divinidad y el hombre se establece en este caso no por medio de la palabra o del canto, sino por medio del vino, de la música enervante, de la danza extática, del furor de las Ménades y de la lujuria de los Sátiros, ante los que unas veces las Ménades huyen y otras se entregan. Posteriormente, la figura de Dioniso se suaviza un tanto en

⁹⁹ Vernant, *op. cit.*, pp. 356-358.

¹⁰⁰ Cf. Gernet, *op. cit.*, pp. 112, 114 y 117.

¹⁰¹ Colli, *op. cit.*, pp. 21 y ss.

el mito musical de Orfeo, cantor tracio de los misterios eleusinos, visitante del Hades en pos de su amada muerta. Las Ménades lo despedazan finalmente como a los animales del rito –y como hicieron con Zagreo los Titanes–, por haber buscado consuelo en Apolo, tras su regreso de los infiernos y la pérdida definitiva de Eurídice.¹⁰² Aquí es donde hallamos más claramente expresada la contraposición que fascinó a Nietzsche. Sin embargo, el arte de Orfeo no se decanta sólo por Dioniso, como tampoco las manifestaciones visuales son atributo exclusivo de Apolo. Las pinturas de cerámicas representan danzas dionisiacas, el dios del vino se vincula con el espectáculo teatral, es decir, integra aspectos visuales y sonoros, si bien más cercanos a la expresión frenética –como el grito de *eýoĩ* ("evohé") con que le invocaban las Bacantes– que a las formas medidas o en reposo.

Condicionado por el deseo de argumentar en favor de la unión de música y mito en el drama musical wagneriano, el reparto de funciones que lleva a cabo Nietzsche entre Apolo y Dioniso no es riguroso, principalmente porque la música extática y el grito de júbilo difícilmente pueden ser tomados por modelo de conocimiento. Pero conserva algún sentido si pensamos en la movilidad del sonido frente a la quietud aparente de la forma visible. Hay formas de la sonoridad que podemos designar como apolíneas, según el criterio nietzscheano: la palabra es fijación sonora de un signo que se asocia con la cosa o con su imagen de manera permanente; el oráculo mismo es un modo de encerrar el sentido en un verso hermético a la espera de su intérprete. También en el terreno de las consonancias musicales se producen impresiones de mayor o menor regularidad: la música de los griegos se clasifica en modos de distinto origen étnico, algunos de los cuales son adecuados para un comportamiento grave, mientras otros incitan al delirio ditirámico. Podríamos decir, en consecuencia, que la antítesis más general que Apolo y Dioniso representan no es la que se

¹⁰² *Ibíd.*, pp. 27-29.

da entre la representación visible y la música (entre la apariencia y el *pathos* oscuro, entre el sueño y la verdad desgarradora, rasgos opuestos que ambas deidades comparten de un modo u otro), sino la oposición entre la tendencia a la forma de contorno estable y la forma en devenir, de límite variable, que por un lado sugiere –como dice Nietzsche– la unidad profunda de todo lo existente, pero por otro no cesa de multiplicar diferencias.

Esta dualidad universal, que la filosofía intenta precisar desde su origen, se hace patente de modo inmediato como diferencia entre la apariencia estable de los cuerpos visibles y la onda sonora de la que nos servimos para designarlos. Pero la diferencia entre la forma estable y lo que deviene se reproduce tanto del lado de las apariencias visibles, que tarde o temprano cambian, como del lado de los sonidos, que pueden ser reproducidos y aspiran a fijarse. Los cuerpos visibles permanecen quietos o se mueven en un espacio mensurable; cuando permanecen quietos, es la luz la que cambia en torno a ellos; entretanto, las palabras y los motivos musicales se repiten, a menudo obsesivamente. Es como si hubiera un Apolo Dionisiaco y un Dioniso Apolíneo disputándose el dominio sobre nuestras percepciones.¹⁰³ La diferencia estética fundamental, cuya manifestación más aparente es la distinción entre luz y sombra, se interioriza en cada fenómeno percibido. En el terreno de la sonoridad, separa el sonido del silencio, el ruido del sonido civilizado; dentro de este último, pasa entre el lenguaje y el sonido consonante; en el ámbito específicamente musical, lo apolíneo es la palabra cantada y el sonido instrumental lo

¹⁰³ Cf. *op. cit.*, p. 172: "Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general". Nietzsche compensa cada distinción radical con una reciprocidad matizada entre sus extremos, doble movimiento de la definición semejante a una danza de partículas o a un rito de seducción. Cf. la oposición entre el Eurípides racionalista o democrático y el Eurípides "heroico" que alcanza a convertirse en "semidiós" precisamente porque ha puesto en escena al hombre común (cf. «Sócrates y la tragedia», *ibidem*, p. 216). Finalmente, al Sócrates dialéctico del que Nietzsche abomina, adversario de Dioniso como un "nuevo Orfeo" (*El nacimiento de la tragedia*, p. 114), poseído por una extraña violencia racional comparable sólo a los instintos más poderosos (*ibidem*, p. 118), se opone el "Sócrates cultivador de la música" (*ibid.*, pp. 125-130) que Nietzsche concibe más bien como advenimiento futuro. En estas páginas sobre Sócrates sale a la luz el verdadero demonio filosófico del pensador alemán. Al fin y al cabo, ¿no se decía que Sócrates tenía aspecto de sátiro? ¿Y no es su máximo oponente en filosofía quien, en el fondo, mejor le comprende?

dionisiaco; en música instrumental, la lira bien templada de Apolo se enfrenta al *aulós* frigio, de sonido inquietante. Una antítesis de este tipo parece dar lugar a toda suerte de interpretaciones, porque, como decía Heráclito, el mundo se nos presenta a través de un tejido ilusorio de contradicciones. Y el dios de la unidad está, en realidad, más allá de los dioses.

Tal es el sentido profundo de la dualidad que propone Nietzsche. Su argumentación, confusa en ciertas páginas, apunta hacia una verdad difícil de formular, que no se deja reducir a símbolos fácilmente. Alterando las señas de identidad del mundo griego –aquel sublime sentido de la proporción del que la filología germana se consideraba heredera legítima–, Nietzsche destapó de forma deliberada la caja de los truenos. Un joven aristócrata condiscípulo suyo, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, destinado a personificar el máximo rigor entre los helenistas, escribió un panfleto cargado de rencor y de insultos, pidiendo su expulsión de la cátedra. Al año siguiente Nietzsche se había quedado sin alumnos. Su amigo Erwin Rohde salió en su defensa generosa y reiteradamente, aunque cada vez con menos convencimiento. Lo mismo intentó Wagner, haciendo gala de un desdén por la filología que más bien perjudicó la posición académica de su defendido.¹⁰⁴ La idea de la música como componente fundamental de la tradición poética helena representaba una seña precursora y un motivo de inquietud en el contexto de la filología germana de la segunda mitad del XIX.

Nietzsche no solamente hace referencia a las partes cantadas de la tragedia como culminación del "espíritu de la música", sino que de manera particular señala hacia lo que considera "el fenómeno más

¹⁰⁴ Años después de la polémica, los principales implicados en ella se vieron movidos a rectificar: Rohde se arrepintió de haber mediado en una causa que sólo le había aportado descrédito; Wilamowitz reconoció haber malinterpretado un libro más poético que científico, pero no llegó a sospechar el calado de sus ideas; Nietzsche, en el citado «Ensayo de autocrítica» de 1886, *op. cit.*, p. 28, declaraba: "hoy es para mí un libro imposible, [...] mal escrito, torpe, penoso, frenético de imágenes, [...] sin voluntad de limpieza lógica, [...] eximiéndose de dar demostraciones, [...] un libro altanero y entusiasta". Véase E. Rohde, U. von Wilamowitz-Möllendorf, R. Wagner, *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, edición de Luis de Santiago Guervós, Ágora, Málaga, 1994.

importante de toda la lírica antigua": el hecho de que el poeta lírico era también músico.¹⁰⁵ En línea con su argumentación acerca de las fuerzas antitéticas del arte griego, contrapone la épica de Homero, que considera afín a la estatuaria apolínea, a la lírica más antigua que conocemos, la de Arquíloco, quien para Nietzsche representa la figura del "artista dionisiaco" por excelencia, pues fue el primero que defendió "la entera gama cromática de sus pasiones y apetitos" y además "introdujo en la literatura la canción popular".¹⁰⁶ Nietzsche tantea intuitivamente un terreno que quizá conoce poco, se arriesga a simplificar un asunto complejo, pero en el fondo acierta en su diagnóstico.¹⁰⁷ Wilamowitz objeta con cierta agudeza que Arquíloco no pudo ser un cantor popular, pues los mismos rasgos de poeta innovador y subjetivo lo alejaban de la tradición épica.¹⁰⁸ Lo cierto es que el poeta y mercenario de Paros compuso sus versos ensamblando estructuras rítmicas tradicionales difundidas por todo el mundo heleno; y no es descartable que dispusiera igualmente de fórmulas melódicas reconocidas, escalas modales adaptables a su nuevo estilo de poesía, *harmoníai* de procedencia diversa que la épica misma podría haber intercambiado con la lírica primitiva.

El carácter musical de la lírica griega, desde Arquíloco a los trágicos, más que el valor simbólico de las figuras de Apolo y de Dioniso, es la cuestión neurálgica del primer libro de Nietzsche y la tesis que desata la reacción airada de la filología, porque en torno a ella se dirime la legitimidad de la interpretación de los textos antiguos.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 63 y 68.

¹⁰⁷ Nietzsche conocía las obras de R. G. H. Westphal, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, F. E. C. Leuckart, Breslau, 1865 y de A. Rossbach y R. G. H. Westphal, *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten*, B. G. Teubner, Leipzig, 1868, en las que se defendía la interpretación musical de la métrica griega. Las utilizó en la preparación de su lección «Introducción a la tragedia de Sófocles», impartida entre mayo y junio de 1870, año y medio antes de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*. Cf. Francisco Arenas-Dolz, *Fuentes textuales de la lección Einleitung in die Tragödie des Sophocles de Friedrich Nietzsche*, XIII Congreso Español de Estudios Clásicos, Logroño, 2011. Paul Marquard acababa de publicar los fragmentos de Aristóxeno de Tarento, *Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus*, Berlín, 1868, a partir de manuscritos olvidados durante siglos en las bibliotecas del Vaticano y de San Marcos de Venecia.

¹⁰⁸ Cf. Wilamowitz, «¡Filología del futuro! Segunda parte», respuesta a la defensa de Rohde, en *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, p. 172.

Hoy parece confirmada por la mayor parte de los helenistas y de los musicólogos que se ocupan del asunto, pero en aquel tiempo dio lugar a un debate que se iba a prolongar durante más de un siglo. Desde fecha temprana, Wilamowitz mostró desconfianza ante las opiniones de sus contemporáneos en favor de una lectura musical del verso griego; años más tarde llegaría a discutir, incluso, que para la recta comprensión del mismo tuviesen valor alguno los primeros tratados musicológicos de la Antigüedad. En su panfleto contra Nietzsche, negó de manera tajante que la poesía de Arquíloco fuera cantada y se anticipó irónicamente a la pretensión de que acaso lo fuera también la épica de Homero.¹⁰⁹ El influjo de Wilamowitz fue determinante en los estudios de métrica griega en toda Europa, su punto de vista apegado a los textos ayudó a su establecimiento y a su interpretación, pero opuso resistencia al desvelamiento de un aspecto sustancial del arte en los albores de Occidente. Paradójicamente, el pensador dionisiaco al que acusó de "falta de amor a la verdad" estaba señalando un camino de investigación que todavía está por explorar.¹¹⁰ Aunque la ciencia filológica se viera acusada por Richard Wagner de inoperancia en relación con la formación de la juventud alemana,¹¹¹ lo cierto es que contribuyó de manera decisiva al hecho de que la conexión entre la protohistoria indoeuropea, la Grecia clásica y la Alemania romántica fuera considerada –en un alarde de autocomplacencia por parte de la élite culta teutona– como linaje del pensamiento superior. La métrica, en particular, necesitaba vincular los prototipos del verso heleno con

¹⁰⁹ Cf. Wilamowitz, «iFilología del futuro!», en *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, pp. 77-79, donde reprocha a Nietzsche su afirmación de que Arquíloco introdujo en literatura la canción popular, sostiene que "de ningún modo se puede pensar en una ejecución cantada de los yambos de Arquíloco", y "manda al diablo de un plumazo todas las patrañas del nacimiento de la lírica desde la música". Erwin Rohde, en su réplica en defensa del libro de Nietzsche, «Pseudofilología», *ibidem*, pp. 127-130, cita los trabajos de Westphal como fuente de las ideas de Nietzsche y aduce los testimonios clásicos que avalan la ejecución propiamente musical de los yambos de Arquíloco, en alternancia con el recitado acompañado de música llamado παρακαταλογή, cuya invención se atribuye al mismo poeta. Wilamowitz vuelve sobre el asunto en «iFilología del futuro! Segunda parte», *ibidem*, pp. 171-172, cediendo terreno ante la argumentación de Rohde y preguntándose escandalizado si los mismos argumentos se aplicarían también a la épica.

¹¹⁰ Cf. Wilamowitz, «iFilología del futuro!», p. 96.

¹¹¹ Cf. Richard Wagner, «Carta abierta a F. Nietzsche», en *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, pp. 99 y ss.

los védicos, en pos de un supuesto *Urvers* o verso originario que ayudase a justificar los prejuicios étnicos, sin tener que verse condicionada por las libertades que el ritmo musical sugiere en su relación con una u otra lengua.¹¹²

El joven Nietzsche se formó en esa tradición docta henchida de orgullo y compartió sus excesos verbales, pero desde su primer libro desmontó una de las piezas claves del logocentrismo europeo, al confrontar –siguiendo a Schopenhauer– los derechos de la palabra con los de la música, como expresiones distintas y complementarias de la verdad del mundo. Nietzsche sostiene de modo rotundo que la música es creadora de mitos.¹¹³ Esta proposición puede ser entendida de dos maneras: si la entendemos como relación causal simple, cabe objetar que el mito es un hecho puramente verbal, nacido del gusto de los humanos por la fábula, y que aparentemente no guarda relación con la música, salvo cuando se hace referencia a sus intrigas en las canciones. Pero cabe entender la relación entre música y mito de otro modo, si pensamos que la música y la danza intervienen para depurar o realzar –como decía Bowra– el contenido de los relatos tradicionales.

Nietzsche pretende establecer el vínculo entre las experiencias estéticas de su tiempo y el pasado remoto. Su apasionamiento lastra el estilo literario tanto como la argumentación, pero sus propuestas pueden ser consideradas como esbozo de una teoría general de las relaciones entre la música, las imágenes y el lenguaje, es decir, de

¹¹² Martin Bernal, en *Atenea negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*, Crítica, Barcelona, 1993, pp. 216 y ss., describe "la invención del indoeuropeo" por parte de los lingüistas románticos alemanes, el desarrollo de la "helenomanía" en Alemania y en Inglaterra a lo largo del XIX (cf. *ibidem*, 264 y ss.) y la progresión de un racismo que, parapetado en las cátedras, distorsionó la realidad compleja de Grecia y sirvió de precedente para la posterior vulgarización de los ideales de grandeza. Como ejemplo de la primera mentalidad romántica, ingenua y entusiasta en su defensa de los avances de las artes y las ciencias germanas, véanse las palabras de Friedrich Schlegel, pionero de la filología comparada y de los estudios indoeuropeos, escritas hacia 1794, en *Sobre el estudio de la poesía griega*, Akal, Madrid, 1996, p. 150: "En Alemania, y sólo en Alemania, han alcanzado la Estética y el estudio de los griegos una altura que necesariamente tiene que tener como consecuencia una transformación total del arte poético y del gusto. [...] Los alemanes han producido una nueva etapa en los estudios griegos, incomparablemente más alta y que quizá todavía durante bastante tiempo seguirá siendo de su propiedad exclusiva". Bernal, *op. cit.*, pp. 220-221, cita la teoría de Schlegel acerca de la superioridad de las lenguas flexivas, derivadas del indoeuropeo, pero subraya que el escritor romántico se mantuvo al margen del sentimiento antisemita.

¹¹³ En *El nacimiento de la tragedia*, p. 137, habla de "la aptitud de la música para hacer nacer el mito". Cf. p. 141: "esa fuerza creadora de mitos que la música posee".

una crítica de la experiencia estética que es su verdadero horizonte de pensamiento. La música, dice Nietzsche, amplifica el sentido de la percepción visual y proporciona a las palabras significación universal. Provoca una tensión máxima entre la singularidad de la experiencia inmediata y su universalidad como expresión de la esencia del mundo.¹¹⁴ El joven pensador dionisiaco no solamente quiere dar a su experiencia estética una dimensión intemporal, sino hacer presente en cierto modo la divinidad, igual que en los ritos procesionales y en los festivales musicales más antiguos de los griegos. Quiere que nos hagamos cargo, por medio de las formas musicales, de un depósito de memoria al que el lenguaje por sí solo no garantiza el acceso. Hay en su aproximación a la música un poso de idealismo romántico que no permite avanzar mucho en la investigación de sus funciones prácticas, pero no deja de asombrarnos el hecho de que esa concepción religiosa del arte de las Musas (a las que, por cierto, Nietzsche se abstiene de citar, salvo de pasada, de manera algo inexplicable) se abra paso hasta los umbrales mismos de la era electrónica. La antítesis entre Apolo y Dioniso simboliza la contraposición entre la imagen visual y la percepción sonora e incita a cuestionar las relaciones entre ambas. En esta dirección Nietzsche pone a prueba conceptos que van más allá de la tradición romántica e idealista.

A la opinión de A. W. Schlegel acerca del coro de la tragedia como "espectador ideal", Nietzsche opone la idea –inspirada en Schiller– del coro que contempla el desarrollo de la intriga desde un "suelo ideal" situado justo al margen de la acción, igual que la reflexión respecto de la realidad corriente.¹¹⁵ Nietzsche acentúa así el

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 136: "bajo el influjo de una música verdaderamente adecuada, la imagen y el concepto alcanzan una significatividad más alta". La música "incita a *intuir simbólicamente* la universalidad dionisiaca" y "hace aparecer además la imagen simbólica en una *significatividad suprema*". Y p. 141: "el mito quiere ser sentido intuitivamente como ejemplificación única de una universalidad y verdad que tienen fija su mirada en lo infinito".

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 74-76, 82. Cf. A. W. Schlegel, *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, AMS Press, Nueva York, 1965, p. 70: "el coro representaba, en general, primero la opinión común de la nación, y después la simpatía general de la especie humana. En una palabra, el coro es el espectador ideal". Cf. Friedrich Schiller, prólogo a su obra *La novia de Mesina*, donde justifica su uso del coro siguiendo el ejemplo griego. La idea central de Schiller es que el coro, sirviéndose de los recursos

sentido topológico de *chorós*, que como sabemos significa, además del grupo coral, el espacio en que acontece la danza. El coro se transforma en *tópos* comunitario, lugar donde se visualiza el ideal poético o se realiza la fantasía reveladora. El *tópos* comunitario es a la vez lugar objetivo de la representación y espacio utópico, una especie de lente para contemplar el pasado remoto o el porvenir.¹¹⁶ La escena, intensificada o "amplificada" por la danza, por el canto y por las invocaciones corales, acumula poder para "irradiar" las imágenes que el espectador recibe y, desde su imaginación vibrante, "transfiere" a su vez hacia la máscara del héroe que evoluciona en escena, dotándola de una significación sublime. El coro proporciona la energía que el espectador libera, no simplemente porque se compadece del destino trágico del héroe, sino porque vuelve a reencarnar el mito y a comprender todo su alcance.

Nietzsche conduce el ideal romántico a un nuevo límite complejo y sombrío, emplea términos de psicología y de física con alguna resonancia de experimento pseudocientífico, pero anticipa cuestiones de las que no podrá dejar de ocuparse la filosofía posterior. Establece un circuito entre espacios de representación diversos –el teatro y la mente– donde el sujeto se enfrenta a una comunidad de voces. Compara la representación escénica con el "drama primordial" que tiene lugar en el alma del poeta, donde entra en juego una "muchedumbre de espíritus". En ambos escenarios, la experiencia estética se relaciona con una "masa agitada" que se "descarga" de pesadumbre o libera tensión acumulada. La catarsis es un fenómeno de masas.¹¹⁷ Un poco más adelante, para describir la impresión que

musicales, "depura el poema trágico separando la reflexión de la acción y por esa separación le comunica una fuerza poética" que lo aísla de la realidad vulgar. Cf. *On the Employment of The Chorus in Tragedy*, The Schiller Institute, <http://www.schillerinstitute.org>. Cf. Calame, los artículos ya citados, en *Musique & Antiquité*, pp. 63-64, y en *Chanter les dieux*, p. 117.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 142: Gracias a la música, la escena visible, "se amplifica hasta convertirse en imagen del mundo". Y p. 179: el mito es "imagen compendiada del mundo".

¹¹⁷ Cf. *El nacimiento de la tragedia*, pp. 83-86 y la nota 92 de Sánchez Pascual, *ibídem*, p. 266. Nietzsche traduce *κάθαρσις* ("catarsis", "purificación" o "limpieza") por "*Entladung*", "descarga", vocablo que acentúa el sentido material de soltar un peso o liberar tensión. Elías Canetti empleará el mismo término en *Masa y poder*, Muchnik, Barcelona, 1977.

produce la aparición del héroe en escena, el joven pensador habla de "una imagen de luz proyectada sobre una pantalla oscura" que vuelve a conectarse con "el mito que se proyecta a sí mismo" en la mente. Es un fenómeno inverso –explica Nietzsche– de aquel en que el ojo ve manchas oscuras tras haber mirado el sol: el espectador contempla la imagen apolínea del mito después de haberse enfrentado al vértigo dionisiaco de la noche.¹¹⁸ El ejemplo viene a cuento en un momento clave para la historia del pensamiento: funciona como un eslabón que conecta el mito platónico de la caverna con el cinema de aparición inminente. Resulta curiosa la cercanía de los términos que emplea Nietzsche con la electrónica y con los medios de comunicación de masas.¹¹⁹

Nietzsche es el primer pensador que asume la necesidad de reinterpretar a los griegos teniendo en cuenta su música, bajo el influjo de la metafísica de Schopenhauer y de la recuperación de los antiguos tratados de teoría musical, veintidós siglos después de que fueran escritos. Resulta al mismo tiempo notable la diferencia en el trato que da a la imagen, "intensificada" por su sensibilidad ante el espectáculo del drama wagneriano, y el que concede a los fenómenos sonoros, objeto de devoción dionisiaca, pero arrumbados más bien en lo oscuro, fuera del umbral de una posible definición. De manera una vez más algo arbitraria, Apolo es asociado principalmente con el ritmo, como representante de la medida, en tanto que Dioniso o "la voluntad de la naturaleza" se identifican con la "lógica pura" de la armonía. Apolo es dueño de la cítara –reconoce Nietzsche–, pero su sonido "atenuado" y "espectral" nada puede frente al grito dionisiaco o el

¹¹⁸ Cf. *El nacimiento de la tragedia*, pp. 88-89.

¹¹⁹ Schopenhauer había abierto el camino para esa suerte de reinterpretación del ideal según las técnicas de la imagen, por ejemplo cuando compara el teatro con una "cámara oscura", cf. *op. cit.*, p. 361: "Si el mundo como representación en su conjunto sólo es la visibilidad de la voluntad, el arte es la elucidación de esa visibilidad, la *cámara oscura* que muestra los objetos más nítidos y permite recogerlos para verlos mejor, el teatro dentro del teatro, el escenario dentro del escenario, como en *Hamlet*". El fenómeno de la cámara oscura era conocido desde la Edad Media, descubierto probablemente por los árabes, pero las cámaras fotográficas empezaron a darse a conocer en época de Schopenhauer.

"demónico canto popular".¹²⁰ En su vívida imaginación, Nietzsche reconstruye una situación sonora precisa que la arqueomusicología debe tratar de explicar: la del citaredo con sus "sones medrosamente insinuados" frente a un coro nutrido y bullicioso, la misma del niño cantor del *línos* en Homero. Pero su concepción de la música en general, igual que la de Schopenhauer, está idealizada, fundida en unión mística con la oscura "cosa en sí" que Kant aconsejaba dejar tranquilamente de lado. Lejos de comprender todos los seres en el seno materno de la voluntad del mundo, la "lógica pura" de la armonía es un fenómeno local, perceptivo, relacional, comparable al ritmo, en la medida en que está hecha de frecuencias y requiere aproximación activa. Eso no reduce la necesidad de investigar sus proporciones ni agota su misterio permanente, porque sus condiciones artesanalmente reproducibles parecen responder a un marco formal de validez universal. ¿Expresa este hecho la voluntad más profunda y fogosa de la naturaleza o más bien una fase de entropía ralentizada que permite la regularidad de las formas y el germinar de la vida? Entropía sería en ese caso el nombre de la unidad entre todos los seres y lo demás diferencia infinita; entrambas se produciría el equilibrio efímero de la música, siempre distinta en sus manifestaciones, siempre la misma en su desvanecimiento.

El fenómeno sonoro, la *phōnē*, no se ajusta a forma estable como los cuerpos visibles, pero admite definición más precisa que la unión mística, una comprobación sensible de sus formas en devenir. En eso consiste precisamente la música, algo que Nietzsche apenas se detiene a considerar. Por el contrario, hace una notable descripción de la imagen que percibe el espectador del drama musical casi en términos de física del sonido: "como si ahora la fuerza visiva de sus ojos no fuera sólo una fuerza capaz de ver la superficie, sino capaz de penetrar en lo interior" y viese las pasiones "cual una muchedumbre

¹²⁰ *Ibidem*, p. 59 y «La visión dionisiaca del mundo», *ibíd.*, pp. 234, 242-243 y 252-253.

de líneas y figuras que se mueven y por ello pudiera sumergirse hasta los secretos más delicados de las emociones inconscientes".¹²¹ Nietzsche confunde aspectos que requieren distinción, si queremos profundizar en las razones del sonido. Sólo en última instancia y a la ligera aborda el fenómeno acústico por sí mismo, mas para decirnos simplemente que el ser humano llega al "simbolismo del sonido" cuando no le basta el lenguaje de los gestos; el gesto unido al sonido se convierte en lenguaje, "pero intensificar el sonido hasta la sonoridad pura es algo que sólo logra la embriaguez del sentimiento".¹²² Su insistencia en los límites del desvanecimiento de las formas, no obstante, está lejos de significar mero abandono. Nietzsche es un pensador que en la "embriaguez del sentimiento" busca una manifestación de la verdad. Por "sonoridad pura" entiende la melodía cuya forma apolínea se esfuma dejando una impresión intensa. La experiencia estética lleva al límite tanto la imagen visual como la percepción sonora, hasta que una y otra rebasan sus límites respectivos: "ahora comprendemos qué quiere decir que en la tragedia nosotros queramos mirar y a la vez deseemos ir más allá del mirar"; al igual que en la escucha musical "queremos oír y a la vez deseamos ir más allá del oír", alcanzamos a comprender "el significado milagroso de la disonancia". Nietzsche no precisa si, en su ansia de infinito, las imágenes y los sonidos funcionan como límites recíprocos. Pero ya nos ha dicho antes que la reciprocidad define las relaciones entre Apolo y Dioniso. Se trata en cualquier caso de una reciprocidad extraña, no de un mero intercambio de bienes equivalentes.

A la luz de la experiencia estética de Nietzsche, el comercio entre Apolo y Dioniso es radicalmente distinto al que Apolo sostuvo primeramente con Hermes: éste cedió la lira sin excesivo miramiento, a cambio de un rebaño de ganado numeroso, y recibió por ende con el caduceo el don de la palabra que puede ser delegada. Con Dioniso, en

¹²¹ Cf. *El nacimiento de la tragedia*, p. 173.

¹²² Cf. <<La visión dionisiaca del mundo>>, *ibíd.*, pp. 253-254.

cambio, Apolo se disputa o se aviene a compartir los dones de la *manía*, de la videncia, del trato con las fuerzas naturales y de la pura sonoridad. Apolo, divinidad cultural, vela por la ciudad en cuyo corazón se abre el teatro dedicado a su oponente. Dioniso, dios de la naturaleza, tira de sus adeptos hacia las viñas, hacia los montes, hacia la selva donde moran los animales salvajes. Apolo es quien junta sus pedazos, después de su *diasparagmós* en manos de los Titanes. El joven Dioniso cobra forma en símbolos derivados como el tirso, en artes menores como la pintura de vasos, su lugar no es el templo. La reciprocidad entre Apolo y Dioniso no es un valor de cambio, ni siquiera simbólico, sino un juego de fuerzas en los umbrales de la percepción, una puesta a prueba de la estabilidad de las formas.

Los mitos musicales de Grecia preparan el advenimiento de la filosofía bajo el signo de la reciprocidad, no de la antítesis lógica, si bien proponen diversas suertes de reciprocidad. La música comercia con lo sagrado de manera a la vez literal y simbólica. El poeta percibe el pago debido en forma de hospitalidad, de honores, más tarde en talentos de plata, dones todos ellos equivalentes de un modo u otro al renombre del linaje que ensalza. Por otro lado, lo sagrado, a la vez que se hace presente en el canto, se aleja hacia el pasado inmemorial, donde se pierde el rastro de su nombre. La reciprocidad en la relación entre Apolo y Hermes se resume en el intercambio del instrumento musical por la palabra convertible en riqueza –música y letra de la canción–, las dos formas culturales del sonido. Pero la reciprocidad entre Apolo y Dioniso se desvanece en la bruma de un sendero metafísico que pasa entre cultura y naturaleza, entre las formas y el devenir, entre la luz y la sombra, entre la visión y el sonido, entre la palabra oracular que requiere la videncia y los sonidos musicales abiertos a la disonancia. Por medio de la amistad de Apolo con Hermes, los griegos se aseguran el intercambio cultural endógeno; y a través del contraste entre Apolo y Dioniso una forma exógena de religiosidad. Cuando Aristóteles define la voz humana como "sonido

que comporta imágenes mentales" (*phōnē meta phantasías*), en una frase condensa las dos modalidades de reciprocidad que los mitos musicales griegos venían expresando desde antiguo. Antes de ser *lógos* propiamente dicho, la voz humana arrastra un poso de experiencias poético-musicales que han tamizado durante milenios sus relaciones con la naturaleza y con la herencia del lenguaje.¹²³

El sentido original de *mýthos* no es otro que "decir", "expresar el pensamiento por medio de palabras" y luego "relatar", en particular una fábula. Marcel Detienne explica, en *L'invention de la mythologie*, que a lo largo de todo el periodo arcaico, *mýthos* se emplea como sinónimo de *lógos* y, aunque adquiere el sentido particular de "fábula tradicional", preserva hasta el periodo clásico la capacidad de designar una sabiduría venerable.¹²⁴ Hacia finales del s. VI o principios del V, Jenófanes denuncia las fábulas relativas a los Titanes o a los Centauros y propone sustituirlas por un himno hecho "de benevolentes dichos (*eýphémois mýthois*) y palabras puras (*katharoīsi lógois*)".¹²⁵ Detienne señala un precedente del uso de *mýthos* con sentido peyorativo en Anacreonte, quien, por la misma época, habla de los sediciosos contra la tiranía de Polícrates de Samos, llamándoles *mythiétai*: "los que confabulan" o "rumorean".¹²⁶ Entrado el siglo V, Píndaro opone el "discurso verdadero" (*alēthēs lógos*) a los "mitos engañosos" (*exapatōnti mýthoi*).¹²⁷ Sin embargo, su contemporáneo Empédocles emplea *mýthos* para designar su propio discurso filosófico acerca de lo Uno y de lo Múltiple.¹²⁸ En la evolución del género literario

¹²³ Cf. Aristóteles, *De anima*, 420b, 31-33. Heidegger toma la expresión φωνή μετὰ φαντασίας por definición del λόγος, y la traduce por "comunicación verbal en la que se deja ver algo", dando por hecho que el "ver" que la voz comporta es objeto de razón, sin entrar en detalles acerca de las modalidades de sonido o de visión ni cuestionar las relaciones entre ambos, si bien tiene el cuidado de precisar que el λόγος no es el "lugar primario de la verdad. [...] Verdadera, en sentido griego, y más originariamente que el λόγος, es la αἴσθησις, la simple percepción sensible de algo". Cf. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera, Trotta, Madrid, 2003, p. 56.

¹²⁴ Marcel Detienne, *L'invention de la mythologie*, traducción española: *La invención de la mitología*, Península, Barcelona, 1985, pp. 62-65.

¹²⁵ Cf. DK 21B1.

¹²⁶ Bruno Gentili, *Anacreon*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1958, fragmento 21 (25 D), pp., 18-19 y traducción p. 144.

¹²⁷ *Olímpicas*, I, 28-29.

¹²⁸ Cf. DK 31B17, 14-15.

que a partir del último tramo del siglo VI a. C. se propone dar fiel testimonio de los hechos del pasado –*historíē*– se observa el giro que la palabra *mýthos* va adquiriendo en la mente de sus autores: Hecateo de Mileto "sonríe" –dice Detienne– ante las extravagancias del mito, pero no lo distingue de su propio discurso. Heródoto desconfía del rumor mentiroso, transmite *lógoi* –no *mýthoi*– que ha oído contar y califica algunos de ellos –las tradiciones de Egipto, en particular– de "discurso sagrado" (*hiros lógos*). Tucídides finalmente hace a un lado toda confianza con respecto a la tradición oral, "decididamente comprometido con la escritura" que permite "ver claramente" y establecer para siempre los hechos del pasado.¹²⁹ Platón condena por su parte las fábulas de los poetas, pero utiliza –y a veces inventa– los mitos para ratificar su razonamiento. Crea la "*mythología*", juntando en un sólo término dos tipos de discurso unas veces cercanos y otras severamente jerarquizados.¹³⁰ Desde el punto de vista del historiador, la necesidad de documentar los hechos justifica la preponderancia del escrito sobre el testimonio oral, es decir, la traducción del lenguaje sonoro a signos visibles y registros duraderos. Pero otro nuevo género literario –*philosophía*– viene a ratificar la jerarquía entre lo visible y lo audible, tomando por modelo eminente la geometría, con argumentos discutibles. Detienne concluye afirmando la necesidad de restablecer la

¹²⁹ Cf. Detienne, *La invención de la mitología*, pp. 67-77 y 91-103.

¹³⁰ Detienne señala un precedente homérico: en *Odisea* XII, 450 y ss., Ulises interrumpe la narración de sus aventuras en el punto que sus anfitriones feacios ya conocen por el relato del día anterior, pues "resulta odioso repetir lo ya dicho (μυθολογεῖν) sin ambages ni engaño". Platón utiliza μυθολογία en numerosos pasajes, unas veces con el sentido de "fábula" o "relato mítico", cf. *Hippias Mayor*, 286a y 298a; *Leyes* III, 68d y VI, 752a; otras como "ficción" o mimesis que interviene de forma distinta en poesía lírica y en el drama, cf. *República*, III, 394b; otras, finalmente, para designar un uso reflexivo de los mitos: así en *Fedro*, 243a, donde Sócrates valora el uso correcto o incorrecto del "contar fábulas"; en *Político*, 304d, donde el Extranjero alude a la costumbre sofística de "persuadir a la muchedumbre contándole fábulas en lugar de instruir las"; o en *Critias*, 110a, donde el sofista y tío de Platón dice que "el discurso sobre las fábulas (μυθολογία) y la investigación retrospectiva de la antigüedad" aparecen en Estados donde hay ciudadanos ociosos. Μυθολογία significa en unos casos "relato mítico" y en otros "reflexión acerca del mito". El término λόγος se presta a un uso ciertamente anfibológico en conexión con μύθος: unas veces se iguala amigablemente con el relato tradicional y otras lo juzga, mas no por ello renuncia a su hechizo. En *República*, 463d, Platón afirma la necesidad de legislar sobre los rumores públicos y los dichos (φήμει), exigiendo que en la oreja de los niños se entone el canto (ὕμνησουσιν) del respeto y la sumisión a los padres.

paridad entre la inteligencia racional y el saber antiguo.¹³¹ Nietzsche había sentado un precedente llamando la atención sobre la "matriz común de la música y el mito trágico", dando a entender que el problema de la relación entre *mýthos* y *lógos* no es meramente discursivo, sino también musical.¹³²

No todos los relatos míticos son trágicos, adecuados para la representación escénica, ni narran historias musicales como hacen algunos mitos griegos, ni se adaptan tampoco a las estructuras de la canción. Pero se trata de un tipo de discurso que en cualquier caso mantiene una relación con la sonoridad que no puede ser reducida a la función significativa. A menudo se trata de "fábulas salvajes, inmorales o absurdas", fruto de lo que Marcel Detienne llama "una ignorancia interesada en dar cuenta de los fenómenos" y de la tendencia del lenguaje mismo a producir un "excedente de sentido".¹³³ ¿Tienen algo que ver estos hechos con la implicación del mito en una "matriz" musical? ¿Qué funciones cumple la sonoridad en la fabricación de fábulas? Las intrigas del mito reclaman explicación, pero su variedad advierte de la dificultad de reunir las bajo un solo concepto. G. S. Kirk sitúa los mitos griegos en la perspectiva de los relatos tradicionales de cualquier pueblo, entre los cuales algunos adquieren carácter sagrado, pero no siempre es la sacralidad el rasgo que define un mito, ni su asociación con prácticas rituales.¹³⁴ Lo primero a tener en cuenta acerca de los mitos es la diversidad de sus funciones: la eficacia narrativa es su principal objetivo, pero además se espera de ellos que ofrezcan alguna explicación acerca del mundo o de la sociedad, que ayuden a los individuos a entender los dilemas a los que deben hacer

¹³¹ *La invención de la mitología*, p. 151-152. El autor llama "bicéfala" a la herencia del pensamiento heleno que se prolonga hasta la antropología estructural y afirma que "no hay mitología pensable sin referencia, implícita o indirecta, al discurso que desarrollan los griegos".

¹³² Cf. *El nacimiento de la tragedia*, p. 188.

¹³³ Cf. *La invención de la mitología*, p. 20: cuando el lenguaje primitivo evoluciona, "los nombres de las fuerzas de la naturaleza se transforman en nombres propios". Detienne cita a Andrew Lang, *La Mythologie*, A. Dupret, París, 1886, quien a su vez recoge y discute las ideas acerca de la mitología como "enfermedad del lenguaje" de Max Müller, *Nouvelles leçons sur la science du langage*, A. Durand y Pedone Lauriel, París, 1868.

¹³⁴ Cf. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, pp. 31-32.

frente o a expresar sus emociones. Pueden, además, reforzar las prácticas rituales y el sentido de lo sagrado, pero en una sociedad sin escritura cumplen, antes que nada, funciones de entretenimiento, de instrucción, de comunicación entre coetáneos y entre generaciones sucesivas. Kirk se mantiene al margen del culto a las formas simbólicas y a los arquetipos, que apuntan hacia un contenido sagrado y desembocan en una forma u otra de trascendencia.¹³⁵ Muestra más interés por la antropología estructural, que considera las formas del mito como un código simbólico, pero reprocha a Lévi-Strauss su oscuridad no siempre indispensable, una suerte de racionalidad algo "mitológica". Tras su revisión crítica de las diversas teorías acerca del mito, Kirk dedica especial atención a lo que él llama el carácter "dislocado" de la "fantasía mítica" y al hecho de que, pese a sus incoherencias aparentes, el mito "proporciona una visión diferente y más luminosa del mundo".¹³⁶

¿En qué consiste esa luz metafórica que se manifiesta en el lenguaje del mito, que nos devuelve en cierto modo a la escena del ideal romántico y a la imagen "intensificada" de Nietzsche? ¿Hay en el reino de la fábula algo más que palabras y rastros desvanecidos del mundo visible? Kirk apunta la necesidad de considerar los mitos en la perspectiva de las canciones heroicas que dieron lugar a la épica de Homero.¹³⁷ Y considera extraño que Lévi-Strauss trate como códigos fijados por escrito fenómenos que son esencialmente orales.¹³⁸ Lévi-

¹³⁵ En *El mito*, pp. 262 y ss., Kirk resume las funciones básicas del relato tradicional: narrativas o de entretenimiento, ceremoniales o credenciales y especulativas o explicativas. A lo largo del libro considera las teorías más importantes acerca del mito: las diversas escuelas antropológicas, cf. 21 y ss.; las formas simbólicas de Ernst Cassirer, cf. 272 y ss.; los arquetipos de Jung, cf. 283 y ss. En *La naturaleza de los mitos griegos*, el autor clasifica las teorías acerca del mito en dos grandes bloques: de un lado las teorías antropológicas con pretensiones de universalidad, que relacionan los mitos con fenómenos naturales, con la organización social, con el culto a los dioses o a una edad primigenia, cf. pp. 41 y ss.; de otro las que consideran los mitos como productos de la psique, cf. 71 y ss. Ni unas ni otras explican satisfactoriamente las particularidades de los mitos griegos.

¹³⁶ Cf. *El mito*, p. 294.

¹³⁷ Cf. *La naturaleza de los mitos griegos*, p. 33.

¹³⁸ Cf. *El mito*, pp. 84-85: "Lévi-Strauss desatiende totalmente (y es de presumir que lo haga de manera deliberada) [...] lo que corrientemente se conoce con el nombre de literatura oral". *Ibidem*, p. 287: "Los lingüistas hablan de las palabras en cuanto símbolos, y, siguiendo su ejemplo, Lévi-Strauss se refiere a agentes y objetos de los mitos, a los sujetos de las relaciones, como símbolos". *Ibid.*, p. 292: "la fantasía y la dislocación no son características que Lévi-Strauss suponga esenciales

Strauss no se ocupó de los mitos griegos, escribió páginas esenciales acerca de las relaciones entre mito y música, pero siempre desde el punto de vista de la música europea, dejando de lado las prácticas sonoras de las tribus cuyos mitos estudió como si ellos mismos fueran una partitura.¹³⁹ Su concepción de las estructuras inconscientes del pensamiento –de las oposiciones binarias entre los elementos significantes de un mito– aguarda a ser contrastada con los avances de la etnomusicología.¹⁴⁰ Entretanto, la idea que Kirk deja en suspenso acerca de una función dislocada de la fantasía mítica reclama un desarrollo más amplio. El estudio del papel que jugó la música en Grecia antigua se sitúa en el intervalo entre ambas expectativas.

Henri Bergson consideraba la necesidad que empuja a los hombres a inventar dioses como una manifestación biológica. La "función fabuladora" –dice en *Les deux sources de la morale et de la religion*– es comparable al instinto en los animales: una reacción defensiva que la naturaleza pone en juego para proteger la moral del individuo, junto con la fortaleza de sus vínculos sociales, frente a la inteligencia capaz de anticipar el peligro y la fatalidad de la muerte.¹⁴¹ La función fabuladora compensa el papel disolvente de la inteligencia con "una cierta orientación hacia lo extraño o lo absurdo".¹⁴² De modo que la facultad que nos permite conocer y dominar el mundo conlleva la necesidad de autoengaño. "Una vez que se interna en esa vía, no

en los procesos mentales de las culturas tribales". En *La naturaleza de los mitos griegos*, pp. 73 y 82, Kirk subraya no obstante la brillantez de la teoría de Lévi-Strauss, que considera la más interesante entre todas las que se ocupan de los aspectos mentales del mito.

¹³⁹ Detienne, en *La invención de la mitología*, pp. 143-144, dice que en Lévi-Strauss "el modelo griego está explícito y sin reservas", por cuanto su método estructural lleva a cabo una racionalización equivalente a la que hicieron los propios griegos. Cf. Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques, II. Du miel aux cendres*, Plon, París, 1966, p. 407: la marcha hacia la abstracción del mito se sitúa "en las fronteras del pensamiento griego, allí donde la mitología renuncia en favor de una filosofía que emerge como la condición previa de la reflexión científica". Lévi-Strauss no se ocupa del mito griego, pero lo superpone como regla de interpretación de los relatos míticos amerindios.

¹⁴⁰ En *Regarder, écouter, lire*, Plon, París, 1993, p. 153, Claude Lévi-Strauss compara la música popular con el arte ornamental (y la "*musique savante*" con el arte representativo): "la música que sostiene la danza es como la decoración del objeto". La analogía estaría mejor fundada si la música fuese la crátera invisible, fabricada en el torno de la danza, y la palabra cantada su motivo ornamental. Así la concibieron, de hecho, los poetas helenos.

¹⁴¹ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, P.U.F., París, 1992, pp. 127, 137, 217-218.

¹⁴² *Ibidem*, p. 114.

hay absurdo en que no pueda caer la inteligencia".¹⁴³ De la necesidad de fabular proviene la mitología, junto con la literatura, las artes y las instituciones, "todo lo esencial, en suma, de la civilización antigua".¹⁴⁴ Más que en una vaga actividad de la imaginación, la función fabuladora consiste en la creación de "personajes cuya historia nos contamos a nosotros mismos"; Bergson piensa que "está hecha para fabricar espíritus y dioses".¹⁴⁵ En consecuencia, cualquier figura particular de la divinidad es contingente, pero la existencia de un "dios en general" resulta necesaria para socorrer el desvalimiento y aliviar la incertidumbre de la inteligencia humana.¹⁴⁶ La función fabuladora trabaja principalmente en favor de la supervivencia del organismo social. A esta "religión estática" Bergson opone otra "religión dinámica" de carácter místico, basada en el conocimiento y en el amor universal. Pero la conciencia mística no puede desentenderse de la experiencia sensible, su única fuente de conocimiento, de suerte que se enfrenta a la dicotomía entre dos tendencias opuestas que se suceden una a otra en lo que Bergson llama un "doble frenesí" – semejante a la alternancia mecánica de tensión y relajación– que nos lleva a oscilar entre la aceptación del destino y la inclinación al placer, entre la moral estoica y la moral epicúrea.¹⁴⁷ Una tendencia funciona como límite de la otra, al cabo de su extremo desarrollo, y entrambas se produce la intersección ("*recouplement*") que nos enfrenta con la verdad.¹⁴⁸

La función fabuladora del *mýthos*, que Bergson explica como reacción defensiva de la inteligencia y en términos de oscilación moral, interviene según Gilles Deleuze y Felix Guattari en la constitución del pensamiento mismo. En el último libro escrito en colaboración entre ambos, la herencia del vitalismo bergsoniano se extiende desde la

¹⁴³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 197.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 205 y 208.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 211.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 314-320.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 263.

esfera práctica hacia la esfera del conocimiento, rehaciendo hacia atrás en cierto modo el camino de la crítica kantiana. Los diversos estratos del conocer –sensación, percepción, entendimiento– se presentan como fases de un devenir en el que resulta vano intentar distinguir funciones de sujeto y de objeto, pues ambos están ligados en un "bloque de sensación" hecho de "afectos" que se funden con las materias del mundo y de "perceptos" que contraen una parte de él como signo revelador, distintos de la percepción, porque tienen consistencia independiente del sujeto. Cuando el pensamiento se ve forzado a someterse o amenazado por la banalidad, busca una línea de fuga guiado por sus afectos, contrae una imagen del mundo, organiza sus perceptos, sobrevuela el campo de extensión de las ideas y fabrica obras de arte o conceptos. Las obras de arte y los conceptos no se limitan a representar la realidad, la modifican para conservarla, igual que una estructura cristalina.¹⁴⁹ En consecuencia, la función fabuladora no es mera compensación del efecto disolvente de la inteligencia, sino condición constitutiva de la misma y una parte de sus recursos para representar el mundo o hacerle frente.¹⁵⁰ Lo que convierte la obra de arte o el concepto en "monumento" duradero no es la memoria, sino la fabulación creadora, por medio de la cual "toda la materia deviene expresiva".¹⁵¹ El contenido mismo de la memoria no resulta accesible sino a través de la fabulación. Como lentes de diversa curvatura, los bloques de afecto y percepto unas veces contraen la visión del universo, otras amplifican lo microscópico, "dan a los personajes y a los paisajes dimensiones de gigantes, como si estuvieran henchidos de una vida a la que ninguna percepción vivida puede alcanzar". Incluso

¹⁴⁹ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, París, 1991, cf. pp. 154 y ss. Sobre el concepto, cf. p. 26: "El concepto se define por la inseparabilidad de un número finito de componentes heterogéneos recorridos por un punto en sobrevuelo absoluto, a infinita velocidad".

¹⁵⁰ Cf. *ibídem*, p. 155: "Hace falta a veces mucha inverosimilitud geométrica, mucha imperfección física o anomalía orgánica, desde el punto de vista de un supuesto modelo, desde el punto de vista de las percepciones y afecciones vividas, pero esos errores sublimes acceden a la necesidad del arte si son los medios internos para tenerse en pie".

¹⁵¹ *Ibíd.*, pp. 157-158 y 161: "La fabulación creadora nada tiene que ver con un recuerdo, ni siquiera amplificado, ni con un fantasma. De hecho, el artista, incluso el novelista, desborda los estados perceptivos y los pasajes afectivos de la vivencia. Es un vidente, alguien que deviene".

los personajes más mediocres, locos, ineptos o enfermizos son susceptibles de alcanzar esa grandeza, porque "toda fabulación es fabricación de gigantes".¹⁵² La materia del cuerpo y la materia del mundo se intercambian de este modo, en lo que Deleuze y Guattari llaman un "último avatar de la fenomenología" que reclama el hecho estético como condición de supervivencia: "una mezcla de sensualidad y de religión sin la cual la carne, quizá, no se tendría sola".¹⁵³ La forma artística y el concepto filosófico desarrollan ese carácter de necesidad biológica que Bergson asignaba a la fabulación religiosa, pero entran en "sorda oposición" con toda pretensión de trascendencia.¹⁵⁴

La luminosidad legendaria a la que se refería Kirk, la visibilidad idealizada de Nietzsche, el ideal romántico mismo, resultan de esa metamorfosis afectiva y perceptiva –fusión de *páthos* y *aísthēsis*– de los materiales sensoriales que intervienen en el relato tanto como en la representación escénica. El bloque de sensación que cristaliza en las fábulas –dicen Deleuze y Guattari– es un "bloque visual y sonoro".¹⁵⁵ En el acto de escucha del relato tradicional interpretado por un aedo se produce un intercambio de signos visuales y sonoros comparable, hasta cierto punto, al que tiene lugar en la celebración arcaica. La procesión o el coro demarcan el lugar del rito musical en que las voces se proyectan al aire, el canto invoca a la deidad que se encarna en el evento mismo, en la intensidad de sus formas. Ante un auditorio olvidado de todo lo que le rodea, la voz del aedo esculpe luego las imágenes más brillantes y evocadoras del relato, intensificadas por el ritual, las convierte en fórmulas que delimitan los márgenes del verso y los episodios de la intriga. La voz singular sustituye de este modo al espacio público de la celebración, se convierte en lugar del rito comunitario. Se diría que los humanos hubieran explorado primero las

¹⁵² Deleuze y Guattari citan aquí *Les deux sources de la morale et de la religion* de Bergson para subrayar que la fabulación que se inicia con las religiones se desarrolla luego libremente en las artes, cf. *ibíd.*, p. 162, n. 8.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 169.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 183.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 167.

posibilidades de la celebración musical para convocar a los dioses antes de hacerlos partícipes de una intriga imaginaria compartida. El mito es el registro más antiguo del intercambio entre signos visuales y sonoros. Comenzó a escandir imágenes memorables y puso en marcha la representación a través de la escucha miles de años antes de que se inscribiese la primera tablilla, de que se alzase el primer teatro, de que se difundieran por todo el planeta los registros electromagnéticos.

En sus escritos sobre cine, unos años antes del último libro escrito con Guattari, Deleuze había elaborado, siguiendo de cerca a Bergson, su concepto de la imagen como "cristal de tiempo" que condensa lo actual y lo virtual, la experiencia sensible inmediata y los contenidos de la memoria próxima o remota, del inconsciente y de los sueños.¹⁵⁶ Bajo el concepto de "imagen-tiempo", Deleuze engloba la imagen visual propiamente dicha y lo que él designa por primera vez como "imagen sonora". Entre "las imágenes ópticas y sonoras puras" y las "imágenes que vienen del tiempo o del pensamiento" se produce un "enlace circular", de manera que toda imagen es un cristal de dos caras en "coalescencia" –la pura sensación y el recuerdo puro– que reproducen el desdoblamiento incesante o la escisión entre el presente y el pasado inmediato. La relativa fijeza del presente es fruto de la tensión que la conciencia sostiene con la información que proviene de los sentidos, pero el presente debe ser imaginado, iluminado como la escena del drama por la luz que viene del mito, para distinguirse de lo que pasa, de lo que se precipita hacia lo oscuro. Llamamos tiempo a

¹⁵⁶ Cf. *Cinema 2. L'image-temps*, Minuit, París, 1985, p. 66. Deleuze y Guattari ya habían utilizado el modelo cristalográfico en *Capitalisme et schizophrénie, II. Mille Plateaux*, Minuit, París, 1980, p. 65, y lo habían asociado a la forma musical del retornado ("ritournelle"), cf. *ibidem*, pp. 382 y ss. En *L'image-temps*, pp. 110, n. 24, y 122, Deleuze atribuye a Guattari la noción de "cristal de tiempo" y la idea de que su manifestación "por excelencia" es sonora. Cf. Félix Guattari, *L'inconscient machinique*, Recherches, París, 1979, pp. 257 y ss., donde el autor analiza los diversos componentes emocionales, sociales, estéticos y metafísicos que la frase musical proustiana de "la sonata de Vinteuil" pone en juego, como "núcleo maquínico de la inspiración" o "cristal a-significante", cf. *ibidem*, p. 274, n. 2. Cf. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Gallimard, París, 1954, vol. I, p. 209. El modelo del "inconsciente maquínico" de Guattari es más bien etológico, pero en la medida en que el comportamiento animal incluye, además de la herencia biológica y el aprendizaje social, la elaboración de formas experimentales o improvisadas, cf. *op. cit.* pp. 164-165, sobre el aprendizaje del canto entre los pinzones. Deleuze aplica la noción de "cristal de tiempo" al campo de la imagen cinematográfica, que aúna componentes visuales y sonoros.

esa tensión, a la constitución de la imagen que resiste al devenir estableciendo un "circuito" entre la percepción inmediata y las impresiones almacenadas en la memoria, semejante a un cristal que protege de los embates de la intemperie y permite ver lo que pasa de un lado u otro. "El tiempo consiste en esta escisión, es lo que *vemos en el cristal*".¹⁵⁷ La conciencia del hombre común representa a diario una suerte de escena trágica, asume un reto fabulador y comporta una metafísica del tiempo. Cada uno de nosotros es una especie de director de cine en pugna con el presupuesto y con los medios de producción. Las imágenes, ya sean percibidas o recordadas, son fruto del intercambio entre dos realidades separadas por una escisión funcional que permite la "videncia". Esta disyunción operativa se reproduce en todas las esferas de acción del ser humano: materia y espíritu, lo actual y lo virtual, percepción y memoria, lo visible y lo invisible, sonido y silencio, el tiempo que pasa y el tiempo conservado, la vida corriente y el mundo de los espíritus.

Pero entre todas las formas de dualidad de que está hecho el tejido ilusorio del mundo, la relación entre imágenes visuales y sonidos nos permite comprender cómo se forma el "cristal de tiempo" o –dicho de otro modo– cómo se las arregla la conciencia ante el devenir. Las imágenes visuales fijan el presente en apariencia, en tanto que los sonidos se desvanecen de inmediato. Sin embargo, la memoria ancestral se conserva en forma de palabras, ritmos y armonías, el sonido preserva la información más remota, que antecede a la forma

¹⁵⁷ Cf. *L'image-temps*, pp. 92-95 y 109-110. Deleuze sigue los planteamientos de Henri Bergson en *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, P.U.F. París, 1985. Bergson habla de un "estado virtual" de la memoria o "espíritu" que permanece contiguo al presente, desde el que nos movemos, a través de diversos "planos de conciencia", hacia la "percepción actual" que elabora las sensaciones motrices, cf. pp. 269-270. La conciencia es un "doble movimiento de contracción y de expansión" entre los extremos de la representación y de la acción, cf. p. 185. El cuerpo es la punta de flecha que la memoria proyecta hacia el porvenir; la contracción de la experiencia en la memoria es el recurso del cuerpo para resistir al movimiento incesante, cf. p. 273-274. Sobre la percepción como "circuito" entre la percepción actual y la imagen virtual de la memoria, cf. p. 114: "la percepción refleja es un *circuito*, en el cual todos los elementos, incluso el objeto percibido mismo, se mantienen en estado de tensión mutua como en un circuito eléctrico". La materia en el interior de los cuerpos vibra a velocidades muy superiores a las que podemos percibir, pero el objeto percibido nos muestra una apariencia de quietud a partir de la cual la conciencia contrae y almacena sus cualidades sensibles. Bergson concibe esa coincidencia –en cierto modo "milagrosa"– entre la conciencia y el devenir como un proceso de "escansión" o de acuerdo entre diversos ritmos, cf. pp. 226-233.

de los objetos fabricados. Los iconos nada significan sin el relato que ilustran, sin el cantar que los ensalza. Entre imágenes y sonidos se produce por tanto una necesidad de interpretación recíproca, a la que Nietzsche ya se había aproximado, como si intuyese el advenimiento de la tecnología audiovisual. Deleuze sigue la pista de este fenómeno desde la incorporación del fonograma a la película de cine. Ciertos avatares de la técnica introducen cambios decisivos en la percepción y en la producción de imágenes. Cuando la palabra se hace oír junto a la imagen filmada, "se diría que permite ver algo de nuevo".¹⁵⁸ La secuencia se ve reinterpretada no sólo por la palabra que ayuda a configurar los roles de la intriga, sino por la totalidad del "continuo sonoro" que añade una "cuarta dimensión" a la imagen: ruidos y sonidos diversos, murmuraciones o balbuceos, palabras, música, el silencio mismo.¹⁵⁹ A través del cine nos apercebimos técnicamente de que el circuito entre la imagen sensorial y la memoria –entre la acción y la representación– nos viene dado eminentemente como intercambio entre lo visual y lo sonoro.¹⁶⁰

Se trata de algo que en la realidad cotidiana no nos detenemos a considerar, porque lo que llamamos realidad cotidiana a menudo no es sino una mala película sujeta a mitos gastados, que aspiran a justificar precariamente una violencia ancestral. En el nuevo cine, sin embargo –explica Deleuze–, las secuencias ya no se encadenan por cortes que establecen a saltos la conexión aparentemente lógica entre episodios sucesivos, sino siguiendo lo que él llama la "cortadura irracional" que junta y separa imágenes y sonidos.¹⁶¹ La "cortadura irracional" puede ser interpretada a la vez como concepto ontológico y como técnica de producción de imágenes. Hace referencia a la escisión fundamental entre acción y representación según Bergson, pero en última instancia remite a las distintas impresiones que dejan en

¹⁵⁸ *Ibíd.* p. 298.

¹⁵⁹ *Ibíd.* pp. 304-305.

¹⁶⁰ *Ibíd.* p. 308.

¹⁶¹ *Ibíd.* p. 324.

nosotros la luz y el sonido, cuyas ondas respectivas viajan a velocidades desproporcionadas, separadas por un abismo: una en el límite de desintegración de la materia, otra apegada a las superficies tangibles. Ambas velocidades se complementan de alguna manera en la experiencia inmediata, la luz recorta el contorno de los cuerpos que ante ella resisten hasta parecer estables, contemplamos la figura del cantor que emite la voz, alcanzamos a ver casi la vibración de las cuerdas de su instrumento. Sin embargo, la imagen y el sonido dejan una impresión distinta en nosotros. La impresión visual se desvanece en el interior del cuerpo, donde solamente deja un rastro de fantasma, revelando fugazmente en el umbral de lo oscuro la verdad de la luz. Clama por una representación externa que la fije ante la vista: escultura, pintura o fotografía. El sonido, entretanto, se interna hasta el cerebro a través de un complejo sistema de transmisiones, donde se desvanece también, pero se encuentra de inmediato con la posibilidad de ser reproducido, de volver a salir del cuerpo hacia el entorno sin que se vea sustancialmente alterada su naturaleza. En la experiencia estética alternan la conjunción momentánea y el desfase reiterado entre imágenes y sonidos. La fotografía en movimiento y el fonograma superpuestos en una película reproducen y hacen perceptibles las condiciones de la experiencia estética. En el cine observamos que la banda sonora se desplaza a veces en relación con la imagen, recuerda algo que ya se ha dicho y no parece venir a cuento, o anticipa sonidos que corresponden a lo que acontece en la secuencia siguiente. Por medio de técnicas literalmente dislocadas, la imagen impresa en la delgada película busca profundidad, indaga entre los recuerdos del espectador, cuestiona la memoria ancestral de la especie, invoca las fuentes del mito.

No debería extrañarnos que una simple técnica de producción artesanal adquiriera sentido ontológico: la industria del cine renueva el misterio de las artes primitivas y también su violencia, juega con fuego igual que la cerámica neolítica, la metalurgia en plena Edad del

Bronce o la palabra enigmática de Heráclito. La palabra en el cine difunde en el aire el acontecimiento significativo, anuncia y hace público lo que pasa, a la vez que la imagen visual lo silencia, lo disimula tras las apariencias banales, lo esconde, por así decir, bajo tierra, como si fuera el cuerpo del delito.¹⁶² Simulación, dislocación, absurdo o cortadura irracional, el cine hace patente algo que ya estaba implícito en los poemas de Homero. En tiempos de la tradición oral, era preciso ver a través de las palabras y de los sonidos musicales. El cine invierte los términos: tenemos bien presente el fuego de las imágenes y hay que descifrar lo que significan interpretando las palabras y la música, los rumores y los silencios. De un extremo a otro de la historia registrada, las revelaciones o asomos de verdad que comporta la fábula "pasan eminentemente entre la imagen visual y la imagen sonora". Hacerse consciente de esa dualidad –dice Deleuze– implica "algunas novedades o cambios": la novedad principal es la necesidad de liberar el sonido del dominio que sobre él ejerce la visión desde hace dos mil quinientos años. "Es necesario que lo sonoro se vuelva por sí mismo imagen, en lugar de ser un componente de la imagen visual".¹⁶³ Hemos aquí de nuevo ante la dificultad a la que se enfrentaba Nietzsche como espectador de la escena trágica, pero ahora son explícitas las técnicas audiovisuales que él parecía anticipar. El cinema y el fonógrafo han convertido en dominio público el modo en que se relacionan los componentes sensoriales de la fábula. Algo que hace milenios era patrimonio de chamanes, adivinos y aedos es hoy mercancía al alcance del espectador medio. Tanto la dislocación como el "excedente de sentido" propio de los relatos míticos deben ser explicados a partir del intercambio de funciones visuales y sonoras, a la vez en el espacio público y en la mente de cada espectador. Eso nos lleva a considerar de otro modo las relaciones entre *mýthos* y *lógos*, de las cuales nace la contemplación filosófica.

¹⁶² *Ibíd.* p. 334.

¹⁶³ *Ibíd.* p. 363.

Jean-Pierre Vernant presta atención a ciertos personajes del mito presentes en diversas culturas, que en la arqueología del saber de los helenos desempeñan un papel significativo: el adivino y el aedo invidentes, a quienes se atribuye, justamente, el don de videncia: "un privilegio que han debido pagar con el precio de sus ojos", como si al no poder mirar con ellos se intensificase en sus mentes la posibilidad de aprehender una verdad más profunda. "Ciegos ante la luz, ven lo invisible".¹⁶⁴ El legendario adivino Tiresias, –en busca de cuyo augurio Ulises desciende al Hades, el mismo que vaticina al rey Edipo su desgracia–¹⁶⁵ y el propio Homero –identificado por Tucídides con la figura del aedo ciego de Quíos, que en el «Himno a Apollo» conversa con las doncellas delias– representan ese arquetipo. Por medio de oráculos o de cantos, ambos revelan lo que está más allá de las apariencias. Cornford argumenta que el don de videncia (*epopteía*) es atributo común del adivino, del poeta y del sabio antiguo, cuyas funciones respectivas derivan de las prácticas de los primitivos chamanes. Homero se encuentra al final de una larga tradición en que los papeles del vidente y del cantor estaban inicialmente fundidos, pero en sus poemas aparecen ya diferenciados.¹⁶⁶ En consecuencia, la *epopteía* no es solamente el don profético asociado a la dudosa figura del adivino alimentado por la aristocracia guerrera, ni concierne solamente al porvenir, sino que es conocimiento de "las cosas que son, las que serán y las que han sido", según la fórmula empleada por Homero y reiterada por Hesíodo.¹⁶⁷ Siglos antes de que apareciesen los primeros filósofos, la tradición oral elaboró de este modo la noción

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p. 111. Vernant sigue a F. M. Cornford, *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Visor, Madrid, 1987.

¹⁶⁵ Cf. *Odisea*, XI, 90 y ss.; Sófocles, *Edipo rey*, 316 y ss.

¹⁶⁶ Cf. Cornford, *op. cit.*, pp. 157-158.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 130. La expresión "que conoce las cosas que son, las que serán y las que han sido" (ὅς ἤδη τὰ τ' ἔόντα τὰ τ' ἔσσόμενα πρό τ' ἔόντα) es aplicada por Homero al adivino Calcante en *Ilíada*, I, 70. Hesíodo la reproduce como atributo propio de las Musas en *Teogonía*, 38: εἰρεῦσαι τὰ τ' ἔόντα τὰ τ' ἔσσόμενα πρό τ' ἔόντα. Cf. Vernant, *ibidem*, p. 386-387: "Memoria no confiere el poder de evocar recuerdos individuales, de representarse el orden de los acontecimientos desvanecidos en el pasado. Aporta al poeta –como al adivino– el privilegio de ver la realidad inmutable y permanente".

de una dimensión ontológica de la memoria, en la que deben ahondar los sucesivos depositarios del saber.

La filosofía y la ciencia hunden sus raíces en una religiosidad primitiva que tiene la videncia por finalidad de un camino iniciático; heredan, por así decir, una concepción "visionaria" del saber, aunque renuncian a asumir su origen brumoso. Tal como explica Cornford, las viejas ideas acerca de la reencarnación de las almas relacionadas con el chamanismo llegaron a través de los pitagóricos hasta Platón, quien las convirtió en teoría del conocimiento, *anámnēsis* de las formas inteligibles contempladas en una existencia anterior. Platón transformó la *epopteía* iniciática en *epistēmē*. Fiel a la noble tradición intelectual de Europa, Vernant se abstiene de hacer alusión al hecho de que la videncia se origina en relación de inmediatez con el sonido, que es la materia común del oráculo, del canto y del discurso del sabio. Lo invisible y lejano es percibido por el oído, antes que en una forma metafórica y paradójica de visión. De manera prudente, Vernant considera no obstante como equivalentes la *epopteía* del adivino-poeta y el *lógos* que –según dice Heráclito– se manifiesta al oído, aunque el común de los mortales no sepa descifrarlo.¹⁶⁸ Cornford, por su parte, permanece atento a la relación del chamanismo con la música y precisa que las dos vertientes aparentemente contradictorias del pensamiento pitagórico –la mística y la matemática– hallan su punto

¹⁶⁸ DK 22B1: τοῦ δὲ λόγου τοῦδ' ἑόντος ἀεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι καὶ ἀκοῦσαντες τὸ πρῶτον. "Del λόγος que es siempre los hombres son incapaces de comprensión, los que aún no han oído y los que oyen por primera vez". La traducción de Colli varía notablemente: "En lo que concierne a esta expresión que es verdadera, los hombres se muestran siempre desprovistos de inteligencia, sea antes de prestar oído, sea después de haberla escuchado", cf. *La sagesse grecque*, III, pp. 26-27. Heráclito podría estar siendo deliberadamente ambiguo, puesto que no hay coma antes ni después de ἀεὶ, "siempre". El carácter eminentemente acústico del λόγος podría ser cuestionado según el fragmento DK 22B101a, donde Heráclito –según Polibio– dice: "Los ojos son testigos más precisos (ἀκριβέστεροι μάρτυρες) que los oídos". Colli clasifica este fragmento entre los testimonios indirectos, cf. *ibidem*, pp. 130-131. Heráclito parece referirse aquí a la diferencia entre la experiencia visible y su relato voluble, no a la naturaleza del λόγος. En DK 22B55 leemos: "De todas las cosas visión, audición, aprendizaje, eso es lo que prefiero" (ὅσων ὄψις ἀκοὴ μάθεισις, ταῦτα ἐγὼ προτιμῶ). Lo audible es apreciado como fuente de conocimiento en el mismo grado que lo visible. No olvidemos, finalmente, el fragmento anterior, DK 22B54, ya citado, acerca del mayor poder de la "armonía invisible". Para Heráclito la experiencia es igualmente valiosa sea visible o audible, pero el "λόγος que es" se expresa por medio de la sonoridad verbal y se compara con la realidad invisible de una "armonía" que puede significar "acuerdo" en sentido general o tener sentido específicamente musical.

de unión en "la idea central de la armonía".¹⁶⁹ Parece entonces preciso concluir que, antes de Platón, la verdad permanente a la que alude el discurso de la tradición religiosa se expresa en forma de proporción acústica. Cualquiera que sea el contenido visual de la *epopteía*, habita el oscuro y trémulo recinto de la sonoridad. Es un hecho que no volverá a ser reconocido por la filosofía hasta muchos siglos después: Nietzsche llamó la atención sobre él, con su idea de la escena trágica intensificada por la música; está latente en la manera de entender la "función fabuladora" de Bergson; es la manifestación más antigua de lo que Deleuze y Guattari llaman "cristal de tiempo".

Los pensadores jonios del siglo VI a. C. dieron la espalda a los linajes sagrados de la teogonía para sustituirlos por una visión profana del mundo concebido como espacio racional. El papel determinante de la geometría en ese proceso ha sido puesto de manifiesto por el mismo Jean-Pierre Vernant, entre otros autores. Su aportación particular consiste en haber establecido con claridad la conexión entre la cosmología de los primeros filósofos milesios –Tales, Anaxímenes, Anaximandro– y el "advenimiento de la *pólis*", que nace centrada en torno al ágora, donde se debaten públicamente los pleitos y las ideas: "La Razón misma, en su esencia, es política".¹⁷⁰ Dicho de otra forma: la dialéctica nace como un ajuste de la sonoridad enigmática –verbal y musical– al espacio ciudadano, el *lógos* opera una reducción política del arte de las Musas a los límites de lo que es público y notorio. Fácilmente se concibe que el carácter misterioso de la *epopteía* preservada oralmente se viera hasta cierto punto desplazado por la objetividad visible y palpable de las formas condicionadas por los avances de la geometría –cuyas figuras construyen un modelo de racionalidad más estricto que el de la armonía–, por las diversas maneras de representar a los dioses y a los héroes, propias de las

¹⁶⁹ Cf. Cornford, *op. cit.*, pp. 120, 128-129 y 140.

¹⁷⁰ Véase Jean-Pierre Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, P.U.F., París, 2002, pp. 106, 120, 131. Cf. *Mythe et pensée chez les grecs*, pp. 202 y ss.; 216 y ss.; 238 y ss.

artes plásticas y escénicas, por las inscripciones alfabéticas que ponen ante los ojos un *lógos* mudo, enmarcado en las dimensiones del objeto fabricado para recibirlo, de apariencia inalterable.

La expectación ante alguna suerte de videncia sigue apegada al discurso que reproduce en voz alta las inscripciones para devolver la palabra a su medio natural, sonoro; pero la *theoría* filosófica pretende que la videncia adopte en adelante el rigor de formas propio del objeto fabricado. ¿Qué significa realmente el hecho de que el sonido, ya sea musical o significativo, sea portador de videncia, en un caso mística y en otro inteligible? La cuestión quedará en suspenso hasta que la reciprocidad o la jerarquía entre imágenes y sonidos vuelva a ser problema de actualidad, amplificado por la cultura de masas. Durante ese largo intervalo, la trama ilusoria de contrarios a través de la que percibimos el mundo, en vez de remitir hacia la unidad subyacente, según la concepción del *lógos* de Heráclito, se articula en una lógica de la oposición que convierte en contradictorio lo que el pensamiento mítico experimentaba como comercio recíproco.¹⁷¹

La cooperación entre la visión y el oído –vías alternativas de *máthesis*– se transforma a partir de Platón en relación jerarquizada. Todavía en sus primeros diálogos, Platón hace decir a Sócrates que "lo bello es el placer procurado por el oído y por la vista" y se plantea la inquietante pregunta acerca de si la belleza de las costumbres y de las leyes es de la misma naturaleza.¹⁷² La dualidad estética fundamental mantiene intacto su hechizo arcaico en la fórmula de Aristóteles: *phōnē meta phantasías*. No resulta fácil establecer el límite a partir del cual el orden geométrico de la *pólis* se impone a la regularidad

¹⁷¹ Sobre el significado de la tradición dualista en el pensamiento griego, véase G. E. R. Lloyd, *Polarity and Analogy. Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge University Press, 1966. El autor estudia el sentido abstracto y religioso de distintas polaridades, a partir de las oposiciones naturales entre el día y la noche, masculino y femenino, derecha e izquierda, etc., cf. pp. 30, 38; y el cambio que supone la lógica aristotélica, que regula los diversos tipos de oposición (contradicción, contrariedad, subcontrariedad), cf. pp. 86 y ss. Lloyd se limita a afirmar que la lógica de Aristóteles prepara el advenimiento del "método científico" basado en el "*common-sense*", cf. pp. 419-421. No tiene en cuenta la polaridad estética entre lo visible y lo sonoro, latente en las figuras antitéticas del mito, explícitamente formulada en los primeros diálogos de Platón.

¹⁷² Cf. *Hippias Mayor*, 298a-d.

pasajera –pero recurrente– de la onda sonora. ¿Cómo alcanza el sonido de la voz humana a suscitar una representación interior de objetos ausentes? ¿Qué tiene de visible la videncia? Todo advierte acerca de la complejidad del proceso que conduce del *mýthos* al *lógos*, en el cual probablemente nos hallamos inmersos todavía. En cualquier caso, parece manifiesta la interdependencia entre la formulación correcta de los problemas públicos contemporáneos y la necesidad de un nuevo acercamiento a los orígenes de la filosofía.

3. EL RASTRO DE *MOUSIKÉ*

Volvamos al rastro más explícito de la actividad musical de los antiguos griegos. Los vasos arcaicos de los siglos VIII y VII a. C. muestran danzas o coros procesionales, probablemente rituales, acompañados por una especie de clarinete u oboe doble llamado *aulós*, por una lira o por ambos instrumentos. El más antiguo fragmento de verso lírico conservado parece corresponder a un contingente mesenio dirigiéndose en procesión sacrificial a Delos.¹⁷³ Los primeros rastros musicales de Grecia se asocian, pues, como ya hemos visto, a ritos colectivos. Muchos testimonios describen diversos tipos de himnos religiosos, entre los cuales hay que destacar el peán, generalmente dedicado a Apolo, pero también a otros dioses -e incluso a algunos hombres poderosos-, y el ditirambo, que celebraba a Dioniso. Estos himnos eran cantados por coros de hombres adultos, de muchachos o de muchachas, en festividades religiosas y otras celebraciones públicas y privadas. En Esparta, el poeta lidio Alcman instruía a un coro de doncellas en el canto de los *partheneiai*. También hubo coros femeninos en Delos y en Delfos. Sobre el predominio de uno u otro sexo en las prácticas corales no hay consenso definitivo.¹⁷⁴ La cuestión es relevante porque dichas prácticas representan la imagen que la *pólis* arcaica se formaba de sí misma. Dice el Ateniense en las *Leyes* de Platón: "para nosotros, carece de educación el que no participa en el coro. [...] quien ha recibido una buena educación debe ser capaz de

¹⁷³ West, *Ancient Greek Music*, p. 15.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 17. West parece dar más espacio a los coros masculinos. Claude Calame, en *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Universidad de Urbino, 1977, t. I, pp. 62-63, aboga en cambio por la preponderancia de los coros femeninos, basándose en los testimonios de la iconografía y del mito.

cantar y bailar de manera hermosa".¹⁷⁵ Cabe suponer que el colectivo masculino, habituado a reunirse en el ejercicio de las armas, en la actividad política y en el deporte, reforzado en las asociaciones de aristócratas o heterías y en los banquetes, dejase espacio en las celebraciones festivas al coro de voces femeninas, fuera del cual las mujeres carecían de actividad social reconocida. El coro sería así el medio integrador de ambos sexos en la vida pública por medio de las prácticas musicales.

Sabemos por Homero que los antiguos aedos cantaban en las casas nobles poemas de contenido épico tradicional, acompañándose de la lira. Aquiles y Paris aparecen en la *Ilíada* tocando dicho instrumento, Ulises escucha en la *Odisea* sus propias desventuras cantadas al son que toca Demódoco en la corte de los feacios, mientras los jóvenes danzan en torno suyo.¹⁷⁶ Desde los tiempos más remotos, las prácticas musicales –tocar la lira, cantar, participar en danzas corales– eran parte indispensable de la educación de los jóvenes aristócratas, sinónimo de la cultura antigua que los poetas y los filósofos letrados del periodo clásico considerarán como herencia venerable. Reconociendo la autoridad de esta herencia, Platón asienta su proyecto de república ideal en la formación musical de sus guardianes, porque la música es "pariente de la razón", concuerda con las "formas" de la virtud e introduce en el alma "el amor de lo bello".¹⁷⁷ Al lado del cuidador físico (*paidotribes*), el primer educador de Grecia fue el citarista (*kitharistés*), que además de enseñar música transmitía la tradición poética y contribuía a la formación moral y cívica.¹⁷⁸ El mismo Platón, en *Protágoras*, pone en boca de Sócrates una imagen del papel de los maestros de cítara bastante nítida, que

¹⁷⁵ Platón, *Leyes*, II, 654a-b. Un poco más arriba (653e-654a), Platón celebra el beneficio de "la alternancia de las fiestas" en honor de las Musas, de Apolo y de Dioniso. Para moderar la tendencia natural de los jóvenes a moverse y a hacer ruido, dichas divinidades han concedido a los hombres, a diferencia de otros animales, "un sentido del ritmo y de la armonía acompañado de placer".

¹⁷⁶ *Ilíada*, III, 54 y IX, 186. *Odisea*, VIII, 72 y ss., 487 y ss.

¹⁷⁷ Platón, *República*, III, 401d, 402c y 403c.

¹⁷⁸ Marrou, *op. cit.*, pp. 75-76.

parece formar parte de las costumbres más antiguas: "A su vez, los citaristas ponen el mismo empeño en volver al niño temperante y en apartarlo del mal; además, cuando ya le ha enseñado a tocar la cítara, el maestro le da a conocer otras obras hermosas, las de los poetas líricos, ejecutándolas con el instrumento, obligando así a las almas de los niños a asimilar los ritmos y las armonías con objeto de que se hagan más dóciles y de que, al devenir más rítmicos y más armoniosos, estén bien preparados para la palabra y para la acción; pues la vida del hombre tiene necesidad de maneras bien ritmadas y de buena armonía".¹⁷⁹ En este instructivo pasaje, Sócrates ordena cronológicamente el proceso educativo desde la más tierna infancia del modo siguiente: la nodriza, la madre, el ayo y el mismo padre son los primeros educadores por medio de la palabra. Ya en la escuela, se solicita de los maestros atención prioritaria al cuidado de las costumbres, antes incluso que la enseñanza de las letras y de la cítara. El aprendizaje de la lectura y de la escritura viene después, junto con la memorización de los grandes poetas reforzada por el citarista. Finalmente, se envía a los niños al maestro de gimnasia. En los tiempos en que no se había generalizado el uso de la escritura, el maestro de cítara debió de ser el primer responsable de la formación intelectual fuera del círculo familiar, el que guiaba a los niños hacia la participación en la vida comunitaria.

Cuando la educación se democratiza en la escuela colectiva, provocando el desprecio de los poetas de la vieja nobleza,¹⁸⁰ al pedotriba y al citarista se añade el maestro de letras (*grammatistés*) que enseña a los niños a leer y a escribir y que, con palabras de Marrou, "se convertirá un día por sinécdoque en *didaskalós*, <<el

¹⁷⁹ Platón, *Protágoras*, 326a-b. Véase también 325d-326a.

¹⁸⁰ Marrou, *op. cit.*, p. 74, documenta el desprecio de los poetas aristocráticos, como Teognis y Píndaro, por la educación de los μαθόντες, discípulos de la escuela pública. El término griego proviene de μαθεῖν ("aprender"), de la misma raíz que μάθεις ("instrucción" o "conocimiento") y que μάθημα ("ciencia", en particular "matemática").

maestro>> por excelencia".¹⁸¹ Debemos apreciar el calado de esta observación, porque tras una figura de dicción que parece mero refinamiento de escritura se esconde una explicación que puede ayudar a comprender un giro profundo en la civilización occidental.¹⁸² Designar la parte con el nombre del todo en la transmisión del saber – el aprendizaje de las letras con la palabra que antes se aplicaba también al citarista– implica dejar en sombra algunas de las técnicas que han servido para consolidarlo, ocultar la relación de las prácticas musicales con el lenguaje y con el ejercicio de la razón, cuyo uso se especializa, se convierte en "la parte por excelencia" del conocimiento, sirviéndose de los grafismos visibles. Lejos de ser accidental, esa figura de dicción -decir la parte por el todo o viceversa– adquiere a lo largo de los siglos el aspecto de una lógica constituyente. La actividad del *lógos* se apoya en una suerte particular de metáfora que comienza por parecer razonable y acaba por ocultarse a sí misma su razón de ser. El valor de la letra estriba en que fija visualmente –al menos en apariencia– el fenómeno sonoro y cambiante del lenguaje. Mientras sostiene la relación con el campo de la sonoridad verbal y musical, la letra hace valer su derecho legítimo, igual que un contrato escrito frente a palabras engañosas. Se ve obligada a medirse con el valor de la palabra más noble o con la relativa libertad del aedo para fabular el pasado según la circunstancia.

La figura de la sinécdoque requiere, para resultar efectiva, que resuene o haga de fondo el todo del que extrae una parte con intención de realzarla, es decir –en el terreno que nos ocupa–, que el aprendizaje de las letras prolongue el valor de la tradición venerable. Pero cuando se presenta como paradigma de lo inteligible, el signo

¹⁸¹ *Ibídem*, p. 78.

¹⁸² El Pseudo Plutarco, 2, 1131d, edición citada, pp. 40-41, da testimonio del cambio de punto de vista con respecto a las artes sonoras en el siglo I de nuestra era: la definición del sonido se atribuye a "los mejores gramáticos" y la música es "la segunda ciencia que concierne al sonido", principalmente gracias a su función ritual, es decir, como soporte del verbo eminente: "Pues es un acto piadoso y de gran importancia para los hombres cantar himnos a los dioses que les han concedido a ellos solos la voz articulada".

escrito dice una cosa por otra que primero preserva como implícita y más tarde tiende a dejar en el olvido. Podríamos inclinarnos a concluir que la figura de dicción fracasa en el momento preciso en que la retórica renuncia al contenido poético para dedicarse por entero a organizar las técnicas del discurso. En el fondo no es así, porque la letra porta consigo una memoria oscura de sus relaciones dentro del campo de la sonoridad. Pero, una vez organizado con ayuda de la escritura, el discurso tiende a formar una imagen invertida de su totalidad de origen, un mundo inteligible calcado sobre el aspecto visible de las cosas, de espaldas a su *vis sonora*. El discurso designa entonces el todo con el nombre de la parte, la tradición se convierte en Escritura sagrada, con lo cual la sinécdoque a la que se refiere Marrou resulta ser doble. El discurso necesita primero compartir la totalidad –la prestigiosa herencia de las Musas recibida a través del conjunto de las artes sonoras– y más tarde reclama el derecho exclusivo a representarla por medio de la técnica particular de la escritura. En nombre de la verdad universal, el *lógos* exige una distinción formal con respecto al fondo de la tradición de la que surge, con respecto a la temible irracionalidad de la Musa. Sin embargo el lenguaje normalizado por la escritura no reniega de la Musa, sino que la aleja más allá del umbral de la Memoria y deja caer en un abismo de misterio insondable la cercanía invisible de la materia sonora.

Conviene precisar que esta operación de traslación lógica no es exclusiva de la letra escrita, porque la técnica musical se había apropiado del nombre genérico de las Musas antes de que la Musa que invocaba el aedo pasase a designar la inspiración de origen divino. La doble transacción entre la parte y el todo es, por tanto, un rasgo compartido por la música y por el *lógos*, una suerte de lógica selectiva común a ambos.¹⁸³ El *lógos* hereda de las prácticas musicales una

¹⁸³ Cf. Colli, *op. cit.*, p. 48: "el uso de la metáfora estaría relacionado con el origen de la sabiduría". Las palabras contradictorias y enigmáticas del oráculo se aclaran a través de una interpretación metafórica.

parte de su excelencia. No debemos perder de vista, en cualquier caso, una diferencia notoria: la música adopta el nombre genérico de las Musas para cooperar en la configuración de un medio sonoro habitable, se aviene a compartir la excelencia con la palabra memorable, sin pretender suplantarse su función simbólica. La palabra, en cambio, una vez fijada por escrito, cuando ya no depende de los cantores, cambia el sentido del *σύμβολον*, deja de requerir su mitad complementaria y se orienta hacia una totalidad trascendente ajena a la inmediatez del sonido. Convierte el signo visible en representante legítimo de lo invisible, sin tener en cuenta el modo en que el sonido opera *de facto* en el terreno de la invisibilidad. Concede de buen grado a la música el papel de expresar los sentimientos más sublimes, pero le dificulta la posibilidad de hacer patente su *lógos* propio. La lógica selectiva característica del modo de pensar de los antiguos griegos, el doble juego de la sinécdoque que caracteriza el devenir de sus conceptos más valiosos, puede funcionar en consecuencia de dos maneras bien distintas, que generan dos formas de totalidad: una es cooperativa en un marco restringido, aristocrático; la otra excluyente con vistas a la universalidad. El canto comercia con el valor de lo sagrado, que el habla común no alcanza a immortalizar por sí sola, y selecciona a los que pueden participar en el coro; la escritura democratiza en la escuela pública el derecho a tratar con lo divino que la sociedad aristocrática delegaba en la figura singular del aedo.

¿Puede el sentido de la *areté* propio de la antigua poesía cantada alcanzar a universalizarse por medio de la ley escrita? Esta es otra manera de formular el problema de las relaciones entre poesía y filosofía. Si, como dice Rocco Ronchi en *La verdad en el espejo*, la filosofía nace "en base al modelo de la *mousiké*" y "el filósofo viene a ocupar el mismo espacio que el poeta y a servir a la misma diosa", una de las tareas prioritarias de la filosofía es discutir el alcance de la democratización del saber que comporta el aprendizaje de las letras y

desvelar el juego simbólico al que nos compromete.¹⁸⁴ Para ello no basta con la ilusión de recobrar la unidad perdida del canto, pero tampoco puede eximirse el filósofo de la tarea de reinterpretar, desde la escritura misma, las diversas formas de conexión del *lógos* con las artes de las Musas.

Heráclito y Parménides pretendieron poner límite, cada uno a su modo, a las ambigüedades propias del mito con un género de discurso nuevo en su relación con la verdad, que preservaba no obstante un carácter oracular. En el caso de Parménides, se presentaba además versificado en hexámetros y reclamaba la autoridad de "la diosa".¹⁸⁵ El propio Platón pretendió un siglo después que su filosofía fuera considerada como poesía, en el sentido de la construcción de una república ideal, y se enfrentó a los poetas trágicos con estas palabras: "autores de tragedia también somos nosotros, y, en la medida en que

¹⁸⁴ Véase Rocco Ronchi, *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*, Akal, Madrid, 1996, pp. 14 y 16: "El comienzo de la filosofía no puede entenderse como un paso de la nada al ser, del *mýthos* sin *lógos* al *lógos* sin *mýthos*". Hay ciertamente una lógica propia de la tradición oral y una mitología de la razón que todavía están por descifrar. Al mismo tiempo es cierta la advertencia de José Luis Pardo, cuando se refiere al libro de Ronchi (el cual, partiendo a su vez de Wittgenstein, inspira su reflexión acerca de los "juegos" y de las "reglas"): esa tarea de desciframiento depende del uso que hagamos de las letras mismas, cf. <<Entrevista con José Luis Pardo>>, en *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2010, pp. 357-358. Desde su perspectiva heideggeriana, que señala el olvido de la diferencia entre la determinación lógica de los entes y el desvelamiento originario o *alétheia* del ser en el lenguaje, Ronchi denuncia la "intolerable ingenuidad" de los "oralistas anglosajones" –de McLuhan a Havelock–, quienes presuponen en la fase de transmisión oral del conocimiento categorías propias de la sociología de la comunicación, que no comienzan a ser posibles sino con el uso de la escritura. Ésta funciona como un "espejo" de la verdad que "encubre su ser originario" a la vez que lo hace visible en las estructuras del lenguaje. Al filósofo italiano le resulta intolerable el abordaje "técnico" del reino de la *alétheia*. Pardo le devuelve la acusación de ingenuidad, dando a entender que la metafísica europea tampoco puede remontar el umbral del *lógos* sino de forma ilusoria o "poética". El estudio de las prácticas musicales en su relación con el lenguaje podría arrojar algo de luz sobre este terreno oscuro, que exige comprender una lógica anterior a la escritura, pero sólo puede hacerlo a través de ella y de los escasos rastros arqueológicos. Los oralistas anglosajones ayudan por cierto a pensar un sujeto colectivo y una lógica de la comunicación que requieren comparación con el saber antiguo e ir más allá de los modelos visuales del conocimiento, si bien es preciso poner en claro que, más que una fase de "segunda oralidad" o un cambio de paradigma propio de la era electrónica, se trata de describir cómo evolucionan las tradiciones orales-aurales a lo largo de la historia de manera ininterrumpida, ya sea en relación con la danza primitiva, con los instrumentos musicales, con la escritura o con las nuevas tecnologías.

¹⁸⁵ DK 28B1. Algunos autores interpretan que "la diosa" es Diké, la Justicia, quien, según reza el fragmento, porta las llaves que abren o cierran la puerta que permite el paso de la Noche al Día, o de la opinión confusa al conocimiento verdadero. W. C. K. Guthrie, en su *Historia de la filosofía griega*, Gredos, Madrid, 1984-1993, vol. II, pp. 24-25, señala el paralelismo de la diosa parmenídea con la musa homérica. El paralelismo va más lejos, por cuanto el carro que conduce a Parménides en su viaje espiritual es guiado por unas "doncellas" que en el poema se presentan como "hijas del Sol". El par doncellas-diosa (en el umbral que separa la oscuridad de la luz) reproduce la estructura tradicional de la Memoria y sus hijas, pero en sentido temporal inverso y en términos de visibilidad, no de artes sonoras. Con palabras de Guthrie: "Parménides está bajo el influjo de una vieja tradición, aunque la adaptó a nuevos fines, cuando refiere que la diosa le anunciaba que le enseñaría la verdad y lo que parece verdad pero no lo es".

podemos, de la mejor y de la más bella; toda nuestra constitución (*politeía*) no tiene otro objeto sino imitar la vida más hermosa y excelente, y esa es justamente, a nuestro parecer, la tragedia más auténtica. Poetas sois vosotros y poetas somos nosotros del mismo modo, competidores en el arte y antagonistas en el drama más hermoso, que sólo la ley verdadera es capaz de crear. Tal es, al menos, nuestra esperanza".¹⁸⁶ Palabras exaltantes, ciertamente dramáticas y no poco amenazadoras. Platón aspiraba a crear, a la vez que una ciencia y como complemento de ella –si no como culminación–, una poesía que influyese en la organización política y en los comportamientos individuales. Era un aristócrata que ya no podía delegar en el aedo la tarea de crear armonía en el seno de la multitud de toda clase que acudía al teatro de Dioniso.¹⁸⁷

El oficio de aedo –palabra que proviene de *aeídō*, "cantar"– fue altamente especializado y apreciado en la antigüedad. Si hacia mediados del siglo VIII existió –como unos autores suponen y otros discuten– un poeta llamado Homero, debió de pertenecer a esa venerable tradición de cantores cuya función se ve retratada y ennoblecida en sus propios versos.¹⁸⁸ Los aedos acompañaban su

¹⁸⁶ *Leyes*, VII, 817b-c. Javier Aguirre, en *Platón y la poesía. Ion*, Plaza y Valdés, Madrid-México, 2013, pp. 36-46, destaca las intenciones y los logros de Platón como creador de una "nueva poesía" y el modo en que el filósofo presenta sus propios diálogos como modelos de la misma.

¹⁸⁷ En *Gorgias*, 502d, Platón hace decir a Sócrates en relación con la tragedia: "He aquí pues una retórica que se dirige a una asamblea donde se mezclan junto a los hombres los niños y las mujeres, y los esclavos con los hombres libres, retórica que no estimamos, porque para nosotros es adulación".

¹⁸⁸ Wade-Gery, cf. *op. cit.*, p. 2, pensaba que Homero escribió la *Ilíada* en el siglo VIII a. C., siendo la *Odisea* más tardía y "obra de un poeta diferente". Kirk prefirió atenerse a la ignorancia de los antiguos acerca de Homero, a la vinculación habitual de su nombre con la *Ilíada* y con la *Odisea* y a la existencia de una dinastía de rapsodas llamados Homéridas, a la que hace referencia Píndaro en *Nemeas*, II, 1. En ambos poemas detectó rasgos de la tradición oral anónima, pero también la intervención de un compositor individual diferente para cada uno de ellos, que les habría proporcionado su carácter de "composición monumental" entre los siglos VIII y VII a. C., con diversos grados de influencia de la escritura, cf. *Los poemas de Homero*, pp. 157 y ss., 247-248, 260 y 287-289. West, en *The Making of the Iliad*, pp. 6-8, considera que la *Ilíada* es casi enteramente obra de un solo poeta anónimo, distinto del autor de la *Odisea*, heredero de la tradición oral. El nombre de Homero podría haber sido creado por los Homéridas para dotarse de un epónimo legendario, quizá a partir de una posible palabra arcaica que significaría "asamblea", relacionada con el bosque sagrado llamado Ὀμῆριον o Ἀμῆριον, cerca de Hélice, donde se reunía la confederación aquea, y que habría dado a Zeus el epíteto de Ὀμῆριος, cf. *ibidem*, pp. 8-9. El compositor de la *Ilíada*, un aedo acostumbrado a la interpretación oral de la épica tradicional con acompañamiento de la forminge, se habría servido de la escritura, directa o indirectamente, para organizar con notable sentido de la unidad formal (pese a las numerosas incongruencias) un poema hecho de sucesivas inserciones a lo largo del tiempo cf. *ibid.* pp. 10 y ss. West retrasa la fecha de composición del núcleo principal de la *Ilíada* hasta mediados del siglo VII.

canto primero con la forminge y más tarde con la cítara –otro tipo de lira de mayor tamaño y de uso profesional– por lo que fueron llamados citaredos. Los poemas de Homero comienzan invocando a la Musa como sujeto del canto, cual si la intención del cantor fuera evitar desde el comienzo toda confusión acerca de sus propias pretensiones. De la Musa depende la inspiración del cantor y el valor de lo que transmite. En la *Ilíada* se narra sucintamente el caso del citaredo tracio Tamiris, quien se jactó de superar en el canto a las Musas y éstas le castigaron con la enfermedad del olvido, de suerte que perdió "el divino arte del canto" y ya no supo pulsar la cítara, de donde se alcanza a deducir que el acuerdo de las artes sonoras con la memoria que alimenta la imaginación solamente puede ser sostenido sin endiosarse.¹⁸⁹ La función del aedo como "*maître de vérité*", depositario de la memoria colectiva, mediador entre la Musa y el círculo aristocrático o el conjunto de la *pólis*, depende de humildes técnicas instrumentales y vocales. Aquello que el citaredo pudiera rememorar y cantar hermosamente sería dado por bueno, dentro del consenso admitido como marco de la tradición. La veracidad de las gestas del pasado no era del todo responsabilidad suya y la belleza de su ejecución sólo le pertenecía a medias, pues heredaba buena parte de sus versos ya contruidos.¹⁹⁰ Suya era en cambio la destreza para ajustar el canto a las proporciones requeridas, sacar a relucir un episodio del pasado adecuado para la ocasión y obtener de ello el mejor partido posible.

Quizá también fuese citaredo Hesíodo, quien hacia finales del siglo VIII ganó un concurso de hexámetros en los funerales del rey calcidio Anfídamante, aunque eso no implica que se tratase de un

¹⁸⁹ *Ilíada*, II, 594-600.

¹⁹⁰ Cf. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, p. 70: la verdad que trasmite el aedo "no se opone a la <<mentira>>; no se trata de lo <<verdadero>> frente a lo <<falso>>. La única oposición significativa es la de *Alétheia* y *Léthe*. En este nivel del pensamiento, si el poeta está verdaderamente inspirado, si su verbo se funda en un don de videncia, su palabra tiende a identificarse con la <<Verdad>>. Queda por explicar que ese "don de videncia" consiste en hacer sonar adecuadamente las palabras de la tradición en un auditorio concreto y en las mentes de los que escuchan.

cantor profesional.¹⁹¹ Marrou presenta al poeta beocio como "rapsoda, recitador de Homero", no como aedo, lo cual parece anacrónico, si consideramos que la actividad de los rapsodas se institucionaliza en Atenas dos siglos más tarde, cuando ya los poemas de Homero habían sido fijados por escrito.¹⁹² Homero y Hesíodo pudieron ser partícipes de una misma tradición, primero cantada y luego recitada, con o sin texto de por medio. Según un fragmento de atribución dudosa, Hesíodo parece haber utilizado la expresión "cosiendo un canto" (*rápsantes aoidén*), para referirse a la actividad de Homero y a la suya propia, sentando un posible precedente para la denominación posterior de los rapsodas.¹⁹³ Pero eso no implica certeza alguna acerca del modo de ejecución propio de uno u otro cantor. Podemos obtener quizá información más fiable del contenido mismo de los poemas. De forma parecida a Homero, Hesíodo invoca a las Musas al comienzo y a lo largo de sus cantos, pero lo hace siempre en plural, refiriéndose al coro de las nueve doncellas, mientras que Homero utiliza el singular al comienzo de la *Ilíada* y de la *Odisea*, aunque otras veces utiliza también el plural.¹⁹⁴ ¿Indica este hecho un cierto desplazamiento entre géneros poéticos? ¿Una especialización de funciones que en principio no es necesario precisar, porque una Musa representa a las demás en el momento de ceder la inspiración al cantor épico, y luego requiere el concurso de todas ellas en coro para asegurar la legitimidad de un nuevo tipo de canto? En el proemio a la *Teogonía*, Hesíodo se describe a sí mismo apacentando sus ovejas al pie del monte Helicón, recibiendo de manos de las hijas de Mnemosyne, a modo de cetro, una

¹⁹¹ Hesíodo narra ese pasaje de su vida en *Los trabajos y los días*, 654-659. Cf. West, *Ancient Greek Music*, pp. 18-19.

¹⁹² Marrou, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹³ Cf. el fragmento 265 de la edición de Aloisius Rzach, *Hesiodi carmina*, Teubner, Leipzig, 1908, p. 221. Heródoto, V, 67, permite datar la actividad de los rapsodas que recitaban a Homero a comienzos del siglo VI, por su referencia a la prohibición de sus actividades que hizo el tirano Clístenes de Sición (abuelo del ateniense), que reinó de 600 a 570 a. C. Píndaro, en *Nemeas*, II, 1-2, dice que los Homéridas eran cantores "de palabras cosidas", ῥαπτῶν ἐπέων.

¹⁹⁴ Cf. el comienzo del catálogo de las naves, *Ilíada*, II, 484.

rama de lauro con la que le transmiten el delirio poético.¹⁹⁵ Si Hesíodo recitó o cantó alguna vez los relatos épicos que hoy conocemos por el nombre de Homero, no se privó por ello de poner a prueba su propia fantasía. Homero pinta la actividad del aedo, la encarece ante el auditorio con humor elegante, sin necesidad de hacer alusión a sí mismo; Hesíodo en cambio irrumpe con encantadora falta de comedimiento en la escena mitológica. Se retrata como pastor que merece la reprobación de las Musas por su vulgaridad proverbial, pero al fin y al cabo recibe el don poético que le permite describir la escena con verso florido y preservar para los siglos venideros la más valiosa confesión de las Musas: "Nosotras sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades, pero también sabemos proclamar la verdad cuando queremos".

Tal es la ambigüedad de la que se quiso apartar el poema de Parménides, con no menos fantasía que Hesíodo, con verso bastante más prosaico, haciendo un uso de la palabra memorable que ya no se satisface con ser cantado. Observemos que Hesíodo presenta la verdad y la mentira como dos modalidades del "saber" de las Musas. Detienne subraya oportunamente que el "maestro de la verdad" en Grecia arcaica es también necesariamente un "maestro del engaño": al mismo tiempo que el don de la palabra verdadera, detenta el poder de contentar con fantasías a una nobleza "ávida de alabanzas" y de divinizar a los reyes.¹⁹⁶ La filosofía nace con la intención de disputar a la palabra cantada o recitada la facultad de legitimar el poder, sustituyendo la falsedad del encomio por la verdad de la *epistémē*. Pero al tratar de reducir toda ambigüedad, de suprimir toda contradicción, se niega a participar en el arte de la persuasión, cede a los reyes y a los dioses la facultad de desdecirse.

En *Los trabajos y los días*, el verso de la epopeya se adapta a un propósito didáctico, la narración mítica da paso a la descripción de los

¹⁹⁵ *Teogonía*, 22 y ss.

¹⁹⁶ Cf. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, pp. 69 y 127.

asuntos cotidianos más comunes y retrata intereses particulares ajenos a todo heroísmo. Entre Homero y Hesíodo se produce la primera transición de una mentalidad propia de la tradición oral anónima a la literatura personalizada. Quizá también fluctúa entre ambos la distinción entre el cantor que improvisa versos según las técnicas de la épica oral y el mero reproductor de la tradición que se sirve de la escritura para otros fines. A lo largo del siglo VII, la composición oral se prolongó con diversos grados de influencia de la escritura, apunta Kirk, y añade que no hay que trazar una línea divisoria demasiado estricta entre aedos y rapsodas, porque algunos cantores de ese período pudieron alternar entre ambas formas de ejecución.¹⁹⁷ Pero eso no diluye el hecho reconocido de que la tradición homérica estuvo primero en manos de citaredos y luego pasó a estar en boca de rapsodas que memorizaban un texto canónico sin ayuda de soporte musical. El propio Kirk insiste en la necesidad de mantener la distinción entre la técnica del aedo y la del rapsoda, principalmente porque el acompañamiento musical en la poesía oral de muy diversas lenguas tiene un carácter funcional, no meramente decorativo: ayuda a estabilizar el verso, a dinamizar la expresión, a crear espacios útiles para la memorización.¹⁹⁸ En su vehículo musical originario, la composición monumental que conocemos bajo el nombre de Homero se prestó a recreaciones, extensiones o contracciones improvisadas. Una vez fijada por escrito, dejó de ser el organismo vivo, hecho de aportaciones de origen diverso, que los aedos reelaboraron a lo largo de muchas generaciones.

Como el mejor de los citaredos fue considerado el cantor de himnos Terpandro de Lesbos, vencedor en las fiestas Carneas espartanas y en cuatro juegos Píticos (que se celebraban cada ocho

¹⁹⁷ Kirk, *Los poemas de Homero*, p. 289.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 282. Aguirre, *op. cit.*, pp. 57 y ss., afirma que no hay testimonios suficientes para mantener una distinción rígida entre aedos y rapsodas. El mismo autor señala algunas diferencias significativas, como el tamaño de sus respectivas audiencias, pero deja de lado la diferencia fundamental: el rapsoda no es músico, sino una especie de actor que memoriza un texto escrito.

años, lo que da idea de la duración de su prestigio), introductor de novedades decisivas en la cítara (le añadió tres cuerdas, hasta cubrir con un total de siete el intervalo de la octava) y supuesto inventor de los primeros *nomoi* citaródicos.¹⁹⁹ *Nómos* designaba la ley dictada de viva voz, recitada o cantada para ser recordada, escrita y leída más tarde en voz alta. Se aplicaba también a las formas del canto que, a partir de las celebraciones rituales, alcanzaron a convertirse en géneros tradicionales. La especialización musical del término, cuyo sentido fundamental es económico y político, responde a la idea general de "buen arreglo" o "conveniencia" e indica el lugar que las prácticas musicales ocupaban en la vida de los griegos en periodo arcaico.²⁰⁰ Terpandro desempeñó un importante papel en la educación musical de Esparta. Durante el siglo VII y hasta principios del VI, Esparta fue "la verdadera capital musical de Grecia", dice Marrou siguiendo el testimonio del Pseudo Plutarco.²⁰¹ Allí florecieron las primeras escuelas musicales: la de Terpandro desarrolló, en los dos primeros tercios del siglo VII, el arte de la monodia vocal e instrumental. Entre finales del mismo siglo y principios del siguiente, la escuela coral tomó impulso con el cretense Taletas de Gortina, quien

¹⁹⁹ Lasserre, *op. cit.* pp. 27-28, dice que Terpandro adaptó los νόμοι de la aulodia a la cítara heptacorde y que sus himnos tenían inspiración homérica. Compuso para el coro, pero sus cantos se adaptaron a la interpretación solista. Cf. West, *Ancient Greek Music*, pp. 329-330. El lingüista y filósofo germano Johannes Lohmann considera a Terpandro como la primera personalidad histórica de la música helena, responsable práctico y teórico de la formalización de su sistema tonal –en particular de la tonalidad doria– y representante de la mentalidad pitagórica que alió durante siglos razones matemáticas y musicales, véase *Mousiké et logos*, T. E. R., Mauvezin, 1989, pp. 92-93 y 98-99.

²⁰⁰ Según Lasserre, *op. cit.* p. 23, los νόμοι eran cantos corales procedentes de las celebraciones rituales. Término de gran riqueza semántica, νόμος deriva de la raíz indoeuropea **nem*, con variante vocálica **nom*. Significa "forma de actuar", "uso", "costumbre" o "ley" y se aplica a la "forma de cantar" o de tocar un instrumento. Proviene de νέμω, "repartir según el uso", en particular un terreno o zona de pasto, entre cuyos derivados están también νέμος, "bosque sagrado", como el latín *nemus*; νέμησις, "distribución" o "reparto", pero también νέμεσις, "espíritu de venganza"; νομός, "porción de terreno", "pasto" o "distrito"; νόμισμα, "medida legal" o "moneda", y finalmente el latín *numerus*, deriva que Chantraine considera dudosa, cf. *op. cit.*, pp. 742-744. Sobre los sentidos musicales de νόμος relacionados con el pastoreo, cf. Lambin, *op. cit.*, pp. 150-151. Sobre su relación estrecha con la voz, cf. Jesper Svenbro, *Phrasikleia: Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, La Découverte, París, 1988, pp. 123 y ss. Ateneo, *Deipnosophistas*, XIV, 619b, relata que las leyes de Carondas, legislador siciliano del siglo VI a.C., discípulo de Pitágoras, eran cantadas en los banquetes atenienses. Sobre Carondas, véase Aristóteles, *Política*, I, 1252b; II, 1274a-b; IV, 1296a y 1297a. Cf. Gustave Glotz, *Histoire grecque*, Presses Universitaires de France, París, 1986, vol. I, pp. 240-241: "Las fórmulas de estas leyes eran ritmadas, de modo que al salmodiarlas se aprendiesen fácilmente de memoria".

²⁰¹ Marrou, *op. cit.* p. 43. Cf. Pseudo Plutarco, 9, 1134b y ss., edición citada, pp. 62 y ss. Véase también García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, *op. cit.*, pp. 73-75.

habría sido inspirador, según Plutarco, de las leyes de Licurgo.²⁰² Taletas organizó las Gimnopedias, en las que se enfrentaban desnudos, en actitudes de lucha o de pugilato, un coro de muchachos con otro de hombres casados. Esparta ejerció en esa época, tras el éxito en la segunda guerra mesenia, un notable poder de atracción entre poetas extranjeros que contribuyeron decisivamente a configurar su imaginario colectivo. Si bien el refinamiento artístico no parece haber emanado de su talante natural, resulta indudable que, durante un tiempo al menos, el pueblo laconio mantuvo una actitud favorable a la música y a la poesía. Tirteo, de quien se duda si fue milesio o ateniense, expresó con fórmulas homéricas el ideal guerrero espartano que había de convertirse en paradigma. El ya citado Alcmán de Sardes se alzó como prototipo de la educación musical de los coros de doncellas. Ambos fueron "músicos a la vez que poetas", representan dos vertientes de una cultura en la que prevaleció el sentido de la colectividad sobre la libertad individual. Pero la imagen tópica de una Esparta militarizada, de costumbres rígidas y crueles, modelo de estados totalitarios, corresponde según Marrou a la involución cultural que se inició con los abusos de la aristocracia en el siglo VI y desembocó en la tercera guerra mesenia, tras la que Esparta no conocería sino una lenta y prolongada decadencia.²⁰³

Los testimonios arqueológicos y literarios, tanto épicos como líricos, confirman en suma la importancia de las prácticas musicales en Grecia arcaica y permiten suponer que fue una herencia de tiempos remotos. Según Andrew Barker, en su *Greek Musical Writings*, los poemas homéricos "preservan la memoria de una civilización y una tradición de poesía épica que es más de quinientos años anterior.

²⁰² Cf. Plutarco, *Vida de Licurgo*, IV, 1. En su viaje a Creta, Licurgo habría convencido a Taletas para que se dirigiese a Esparta, interesado por sus dotes de poeta lírico y legislador, "porque sus canciones eran discursos que por medio de la armonía y el número movían a la docilidad y a la concordia [...] y parecía en cierta manera que aquél preparaba el camino a Licurgo para la educación de sus compatriotas". Utilizamos la traducción de Antonio Ranz Romanillos en la edición de José Alsina, *Vidas paralelas*, Planeta, Barcelona, 1991, vol. III, p. 284. Cf. Svenbro, *Phrasikleia*, p. 145.

²⁰³ Marrou, *op. cit.*, pp. 45 y ss.

Versiones de esos relatos heroicos fueron narradas en las cortes de los reyes micénicos y reflejaban las formas de sociedad y los ideales de su época, pero sobrevivieron en labios de narradores de historias y bardos a través de las centurias de oscuridad y confusión que siguieron a la decadencia de su cultura. [...] Los más antiguos poemas fueron compuestos y transmitidos por tradición oral, diseñados originalmente para ser interpretados en celebraciones del modo en que el propio Homero describe. Eran salmodiados por un bardo profesional que se acompañaba con el instrumento de cuerda que Homero llama *phórmix*. Este método de interpretación sobrevivió probablemente hasta tiempos de Homero, aunque las grandes cortes ya habían desaparecido: sabemos que se produjeron y elaboraron interpretaciones musicales de la épica en el siglo VII por Terpandro y Arquíloco, y Hesíodo cantó con certeza, aunque no todos sus trabajos fuesen interpretados de igual forma". El hecho de que en los grandes festivales públicos fuese recitado posteriormente un texto convertido en canónico con ayuda de la escritura, añade Barker, "indica el cambio mayor en la forma de la interpretación épica. Los recitadores fueron llamados *rhapsōidoi*: sus interpretaciones fueron habladas, no cantadas, y no usaban instrumentos. No fueron, como los bardos que describe Homero, ellos mismos poetas o compositores [...]. Pero, ya se hubiera roto o no la línea de continuidad con los bardos micénicos, un método musical de interpretar la épica existió con seguridad, como hemos visto, en el siglo séptimo, y persistió en paralelo con la forma de hacer de los rapsodas".²⁰⁴

Algunas referencias homéricas se remontan más atrás de la época micénica, hasta los días de la grandeza minoica, como la evocación de las danzas de los jóvenes de Cnosos y los espectáculos del teatro de Dédalo, destruido en la catástrofe de 1400.²⁰⁵ Conviene no obstante tener en cuenta la opinión de M. I. Finley, para quien la

²⁰⁴ Barker, *op. cit.*, pp. 18-19.

²⁰⁵ En la descripción del escudo de Aquiles, *Ilíada*, XVIII, 590-605. Cf. Marrou, *op. cit.*, p. 26.

Ilíada y la *Odisea* reflejan fundamentalmente la sociedad de los siglos X y IX, hacia el final de la edad oscura, aunque con anacronismos de la tradición anterior y también con elementos tardíos, contemporáneos de Homero, sobre todo en la *Odisea*.²⁰⁶ Los expertos suelen coincidir en afirmar la diferencia de edad entre ambos poemas, que Finley evalúa en tres generaciones.²⁰⁷ La unidad entre ellos se deriva del hecho de que "todas sus partes, antiguas o tardías, fueron construidas en buena parte con viejas fórmulas", hecho que más adelante habremos de considerar con atención.²⁰⁸ Finley realiza otra observación interesante: "la *Ilíada* se orienta hacia el Este [...]; la *Odisea*, por el contrario hacia el Oeste".²⁰⁹ La fundación de colonias en la costa jonia y en el mediterráneo occidental corresponde a dos periodos sucesivos en la historia de la Grecia arcaica, para cuyas ciudades la aventura marítima fue siempre determinante. Esa orientación geográfica diversa se combina con la tendencia a acentuar la frecuencia de elementos arcaizantes o contemporáneos en una u otra epopeya, aunque ambas tratan de un mismo periodo histórico. Los poemas homéricos condensan así la conciencia del ámbito propio de los primeros helenos en el espacio y en el tiempo. La tradición oral, con ayuda de la música, sostuvo durante siglos la unidad lingüística y la memoria histórica en territorios dispersos, separados por el mar tempestuoso. El canto fue la nave inestable en que la poesía homérica llevó a cabo la travesía de lo ignoto.

²⁰⁶ M.I. Finley, *El mundo de Odiseo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 56 y 186-187.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 34. Marrou reduce esa diferencia a una o dos generaciones, cf. *op. cit.*, p. 25.

²⁰⁸ Finley, *op. cit.*, p. 58.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 36.

4. LOS RITMOS DE HOMERO

Respondiendo al gusto de la nobleza helénica, la epopeya se apartó del círculo de la danza para enlazar episodios del pasado legendario y mantener cautiva la atención del auditorio en el curso del relato. Combinando en un verso largo y solemne unidades métricas bien probadas, encadenó secuencias *katà stíkhon* ("verso a verso") ajenas a la alternancia de estrofas propia de las canciones, obedeciendo a razones de unidad y de coherencia temática. El acompañamiento musical del verso heroico debió de limitarse a sostener la narración, sin permitir distracciones, pero sus elementos provenían de la tradición lírica, guardaban relación con un fondo ancestral de canciones cultivadas por mujeres, niños y adolescentes en el ámbito doméstico, por labradores, marinos y artesanos en las tareas propias de sus respectivos oficios, compartida por los varones nobles en ritos, festividades religiosas y banquetes.²¹⁰ Cabe imaginar un repertorio de ritmos y melodías adecuados a los diversos géneros de canción, quizá intercambiables hasta cierto punto, entre los cuales el verso épico pudo haber ido escogiendo los más útiles para su cometido. Todos los usos musicales previos a la generalización de la escritura pertenecen al olvido, así como los versos líricos más antiguos, pues solamente el verso épico se especializó en preservar la memoria de los tiempos remotos. Si damos crédito a los argumentos que permiten suponer cierta correspondencia entre la prosodia del hexámetro homérico y los valores de tiempo –e incluso de altura, según algunos autores– de la música que lo acompañó, en los versos

²¹⁰ Cf. Lambin *op. cit.* p. 71: "al lado del género épico, esencialmente aristocrático y masculino, al lado de la elegía, de la poesía moral y del lirismo coral, también aristocráticos y masculinos, se conservó un registro más modesto, aunque igualmente antiguo, o incluso más: el de los sentimientos, el del lirismo familiar que no está hecho para las solemnidades.

de Homero tendríamos el primer rastro musical de los antiguos griegos.²¹¹ Antes que la dudosa reconstrucción arqueológica de ese material desaparecido, debemos considerar, sin embargo, la función de soporte y registro que el verso épico parece haber ejercido a lo largo del proceso de elaboración y transmisión de la tradición oral. En los hexámetros de la *Ilíada* y de la *Odisea* podemos observar el modo en que las formas del verso, heredadas de la lírica y adaptadas a la función narrativa, condicionan la selección de contenidos, actuando como una especie de molde de la expresión y del pensamiento.

El joven Milman Parry halló en la lectura de la *Ilíada* y de la *Odisea* motivos para descartar que su inagotable capacidad de seducción poética fuese producto de la escritura y atribuible a un poeta singular llamado Homero. Sus argumentos produjeron un giro decisivo en la historia de los estudios literarios.²¹² A pesar de que han sido discutidos por los helenistas posteriores, preservan intacto su interés en lo que concierne a las relaciones entre palabra y música en el verso. Parry apenas hace referencia directa a ellas, pero crea un marco teórico que tiene considerables implicaciones. La cuestión homérica suele incitar a los estudiosos a defender con entusiasmo su visión personal acerca de asuntos que tal vez nunca llegarán a ser

²¹¹ West sostiene que el metro del verso griego refleja el ritmo con el que fue cantado, acompañado y bailado, cf. *Ancient Greek Music*, p. 130. Más recientemente, Georg Danek y Stefan Hagel especulan con formas melódicas coherentes con las reconstrucciones de las líras arcaicas y con las variaciones de altura acentual del verso. Véase *Homeric Singing. An Approach to the Original Performance*, en www.oeaw.ac.at/kal/sh.

²¹² Milman Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, edición de Adam Parry, Oxford University Press, 1987. En la introducción a la obra de su padre, Adam Parry hace un repaso histórico de la cuestión homérica: Cicerón (*De oratore*, III, 34, 137) daba por sentada la existencia de un texto fijo de los poemas antes de la recensión de Pisítrato recitada por los rapsodas en las celebraciones Panateneas. Flavio Josefo (*Contra Apionem*, I, 12) sostuvo por vez primera que Homero pudo no haber utilizado la escritura. Los gramáticos alejandrinos ya advirtieron el carácter ornamental de los epítetos. En 1670, el Abbé D'Auvignac, reaccionando contra la inmoralidad de los poemas, concluyó que no había existido un poeta llamado Homero. Lo mismo, aunque por razones distintas, afirmaría Giambattista Vico (1668-1744), para quien la grandeza de los poemas fue creación de todo un pueblo. Robert Wood (1717-1771) insistió en la imposibilidad de un Homero letrado y reconoció el valor de la transmisión oral como forma de preservar la tradición. En el XIX, la escuela de los analistas supuso que antes de Homero tuvo que haber un texto original, hecho de fragmentos de diversos poemas, con un grado de fijeza que sólo la escritura puede proporcionar. Friedrich August Wolf (1759-1824) demostró, sin embargo, en sus *Prolegomena ad Homerum*, que en tiempos de Homero el alfabeto no estaba en uso, por lo que los poemas debieron de ser recitados hasta que siglos más tarde se fijaron por escrito. En los años en que Parry desarrollaba sus estudios, los llamados unitaristas reaccionaron contra la crítica del XIX, afirmando que la grandeza de los poemas homéricos sólo puede ser fruto de la mente de un gran poeta.

probados, se presta a elucubraciones plausibles y a menudo contradictorias, porque los poemas atribuidos al legendario cantor llamado Homero permiten lecturas muy distintas. Desde su trabajo de graduación, Parry dejó de lado la polémica entre las dos corrientes dominantes en los estudios homéricos –analistas y unitaristas– para abordar, desde su propia experiencia estética, con planteamientos cercanos a la lingüística, la cuestión fundamental: la superioridad de Homero sobre otros poetas, reconocida desde los autores del periodo clásico en adelante, lejos de ser creación de un genio individual –como parecen dar por sentado dichos autores–, resulta de una tradición colectiva que evoluciona a lo largo de los siglos.²¹³

La idea general no era nueva, pero Parry sacó a la luz por vez primera su lógica interna: el rasgo fundamental del estilo de tradición oral consiste en el "uso regular de ciertas palabras y frases" que aparecen "en una posición aparentemente prescrita en el verso".²¹⁴ Lo que Parry designa como "cualidad formular de posición" de ciertas expresiones en el verso homérico produce el noble efecto de belleza arcaica que encontramos también en los primeros *Himnos*, en los fragmentos del *Ciclo Troyano* y hasta cierto punto en los poemas de Hesíodo, pero empieza a echarse en falta en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, quien sólo utiliza la expresión tradicional para producir una impresión de arcaísmo. Antes de convertirse en verso escrito que aspira a la originalidad en manos de los poetas letrados posteriores, el hexámetro épico depura un ideal de "perfección y refinamiento" que no deja de ser "popular", aunque su producción hubiera de satisfacer en primer lugar los gustos aristocráticos, porque

²¹³ Milman Parry, *A comparative study of diction as one of the elements of style in early greek epic poetry*, tesis de graduación en la Universidad de California, 1923, contenida en *op. cit.*, pp. 421 y ss. Platón, en *Ion*, 530b, hace decir a Sócrates, en diálogo con el rapsoda, que Homero es "el mejor y más divino de los poetas", aunque con cierta ironía, como si se tratase de un lugar común. Cf. *República*, X, 607a: "Homero es el más grande de los poetas y el primer poeta trágico". Parry alude a Aristóteles, quien en *Poética*, 1448b, 34, dice que Homero es "el poeta más insigne tratando temas nobles" y el precedente de otros géneros literarios, como la tragedia y la comedia.

²¹⁴ Parry, *op. cit.*, p. 423. West, en *The Making of the Iliad*, p. 3, dice que la idea de que los poemas homéricos fueron el resultado de una larga tradición oral era corriente desde el siglo XVIII y que "el logro de Parry fue explorar el lenguaje formular de la épica de manera más completa y demostrar su carácter sistemático".

sus giros de lenguaje y efectos expresivos complacieron a todos los helenos. Las depuradas fórmulas que vienen a encajar en el hexámetro homérico son comparadas por el joven Parry con la estatuaria arcaica, que compone sus figuras con miembros prefabricados, cuyo perfecto ensamblaje sólo es posible gracias a la experiencia largamente acumulada por generaciones de artesanos.²¹⁵

El estudio detallado de los adjetivos ornamentales en Homero, cuyo uso puede ser evaluado desde un punto de vista literario, se convierte desde el escrito inicial de Parry en objetivo prioritario. Dichos adjetivos "fluyen sin cesar con los sentimientos cambiantes del poema y se armonizan oportunamente con ellos; pero, además, por su indiferencia con respecto a la historia, proporcionan un permanente, invariable sentido de fuerza y belleza. Son como un motivo rítmico en el acompañamiento de una composición musical, fuerte y hermoso, regularmente recurrente, mientras el tema cambia a un tono de pasión o de quietud".²¹⁶ El relato unas veces se remansa y otras se acelera, pero la reiteración de expresiones típicas como "Atena de ojos glaucos" (*glaukōpis Athēnē*), ajenas al curso de la narración, produce la impresión de belleza intemporal que recorre los poemas. Esa fórmula en particular viene a ocupar frecuentemente la sección final de un verso, igual que otras se ajustan con parecida asiduidad a las diversas cesuras posibles en el hexámetro. Tales observaciones llevarán a Milman Parry a realizar un estudio estadístico acerca del uso de los adjetivos ornamentales en Homero, esencialmente condicionado por la necesidad de llenar un espacio determinado en la secuencia métrica del verso.

²¹⁵ Parry, *op. cit.*, p. 424. En la escritura del joven Parry se percibe un platonismo difuso que, mezclado con el gusto por el arte popular de los románticos, desemboca finalmente en utilitarismo: de esa particular mezcla emerge un estilo de pensamiento original, en consonancia con su época, contemporáneo de la lingüística estructural. Cf. Adam Parry, *op. cit.*, p. xxv, sobre el "platonismo" de Milman Parry; y p. xxix, sobre su "sentido del lenguaje, propio del siglo XX". Recordemos que Nietzsche había comparado a Homero con la escultura, considerándolos como ejemplos afines del arte apolíneo, cf. *El nacimiento de la tragedia*, p. 63.

²¹⁶ *Op. cit.*, pp. 426-427.

La "influencia del metro" (*anágke tou métrou*) era ya invocada por los sabios de la antigüedad para explicar las irregularidades del verso homérico. Diversas formas dialectales habrían sido utilizadas y otras palabras inventadas para ajustarse a las medidas del hexámetro dactílico. La suposición de que el estilo de Homero deriva de la forma de sus versos, en los que la repetición de fórmulas juega a todas luces un papel determinante, también es anterior a Parry, pero a él le correspondió verificarla, llevando a cabo la descripción sistemática de la estructura formular subyacente en los poemas. Poco antes de Parry, el lingüista Antoine Meillet afirmó por vez primera que el estilo de Homero es enteramente formular.²¹⁷ En su tesis doctoral, defendida en París en 1928, Milman Parry define la fórmula como "una expresión regularmente usada, bajo las mismas condiciones métricas, para expresar una idea esencial".²¹⁸ El cantor o los cantores de los poemas elaboraron expresiones que podían ser repetidas a menudo en lugares fijos del hexámetro, llenando el espacio comprendido entre las cesuras más habituales y el principio o el final del verso, o bien un verso entero.²¹⁹ Algunas de ellas se combinan con frecuencia entre sí, por ejemplo: una fórmula predicativa como "de este modo replicó" (*ton*

²¹⁷ Véase Antoine Meillet, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, P.U.F., París, 1923, p. 61: "La epopeya homérica está enteramente hecha de fórmulas que los poetas se transmitían. Tomando un trozo cualquiera, uno reconoce rápidamente que está compuesto de versos o fragmentos de verso que se repiten textualmente en uno o varios pasajes. [...] La epopeya homérica es una poesía de gente de oficio, hecha de fórmulas aprendidas, y que hubiera resultado dificultoso componer de otro modo, dado el verso tradicional que en ella se empleaba".

²¹⁸ *The Traditional Epithet in Homer*, *op. cit.*, p. 13. Defendida en la Universidad de la Sorbona con el título *L'Epithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique* y publicada por Les Belles Lettres, París, 1928, la tesis doctoral de Parry fue dirigida por Aimé Puech (previamente Victor Bérard había declinado hacerlo). Contó con el apoyo de Maurice Croiset y, sobre todo, de Antoine Meillet, quien facilitó a Parry el conocimiento de Matija Murko, estudioso de la poesía yugoslava, cuya influencia sería determinante en la decisión de Parry de registrar e investigar la épica cantada por los *guslari* serbocroatas. Cf. A. Parry, *op. cit.*, pp. xxiii-xxiv. La definición de la fórmula se encuentra también en el artículo «Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and homeric style», *Harvard Studies in Classical Philology*, nº 41, 1930; *op. cit.*, p. 266: "un grupo de palabras regularmente empleado bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada".

²¹⁹ Las principales secciones del hexámetro dactílico (cuyo esquema regular sería: – uu – uu – uu – uu – uu – u) son las siguientes: 1) Del principio del verso a la cesura femenina o trocaica, en posición "débil", tras la primera sílaba breve del tercer dactilo: – uu – uu – u . 2) De dicha cesura trocaica al final del verso: u – uu – uu – u. 3) Del principio del verso a la cesura llamada pentemímera ("tras el quinto medio pie"), que corresponde a la frase que acaba en posición "fuerte" del tercer pie (– uu – uu –). 4) De la cesura llamada heptemímera ("tras el séptimo medio pie", o la sílaba larga del cuarto dactilo), hasta el fin del verso: uu – uu – u . 5) De la llamada diéresis bucólica, tras el final del cuarto pie, hasta el final del verso: – uu – u. Parry sigue el manual de Louis Havet, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, Delagrave, París, 1886.

d'emeíbet épeita), que suele ocupar el principio del verso hasta la cesura llamada femenina o trocaica, puede ser asociada a muchos sujetos distintos, cuyo nombre, unido normalmente a uno o dos epítetos, llena la segunda mitad del verso. A su vez, cualquiera de estos hemistiquios finales con función de sujeto (como *polútlas díos Odysseús*, "el muy sufrido y divino Ulises") pueden estar precedidos de predicados variables que son también fórmulas más o menos recurrentes. Los versos se ensamblan de forma modular, incorporando frases con cierto valor métrico que los aedos habrían heredado por tradición, acumulando un repertorio útil para componer cantos sobre la marcha, según las conveniencias de cada ocasión. El elevado número de fórmulas en los poemas homéricos, la frecuencia y la particularidad métrica de su uso, permiten a Parry asegurar su pertenencia a la tradición oral: ningún poeta podría crear por sí solo un repertorio de fórmulas comparable. La memorización de largos pasajes épicos, compuestos en una forma de versificación rigurosa, exige un oficio especializado en el que cada cantor se sirve de la experiencia acumulada por sus predecesores. La tendencia a emplear una sola fórmula para cada situación narrativa repetida con frecuencia no es fruto del azar. Nos hallamos ante un "sistema" que se caracteriza a la vez por la gran extensión del repertorio de fórmulas y por la economía que aconseja el uso de cada una de ellas siempre que sea posible, sin que ello suponga pérdida de interés en el relato, sino más bien un procedimiento para renovar su dinamismo.²²⁰

Conviene señalar que la extensión del sistema no consiste sólo en la sorprendente cantidad de fórmulas que aparecen a lo largo de los poemas –al menos una por verso, dice Parry–, sino que se desarrolla en diversos planos, gracias a la trabazón de sus funciones para resolver necesidades al mismo tiempo narrativas y métricas.²²¹ Las

²²⁰ Cf. *The traditional epithet in Homer*, op. cit., p. 16.

²²¹ Cf. «Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and homeric style», op. cit., p. 312.

fórmulas favorecen la fluidez del relato, pero también el ajuste del verso –ya sea cantado o declamado– al pulso de la forminge. El "sistema" se extiende a la vez en la sucesión de los versos y en la superposición de planos de actividad, tanto por parte del cantor que se acompaña del instrumento –ayudándose probablemente del batir de pie para llevar el ritmo–, como por parte del oyente que escucha atentamente dejándose llevar por la fantasía. La trabazón del verso homérico remite a la situación espacio-temporal en que se produce el canto. La resolución efectiva de esa situación por parte de muchos cantores, generación tras generación, produce el repertorio de fórmulas disponibles, cuyo uso implica un cierto grado de abstracción en relación con el habla común. A la superposición de planos de actividad responde la pluralidad de niveles de abstracción –el habla común con sus referentes cercanos, la dicción poética con sus antecedentes remotos, heroicos y divinos, la esfera de la armonía–, formando una red de enunciados combinables en el marco del verso, tan extensa virtualmente como el lenguaje mismo, pero sometida a una exigencia de reelaboración selectiva. El sistema de fórmulas del verso homérico se extiende, por tanto, en tres dimensiones: en la sucesión lineal de los episodios, en diversos planos de actividad física y en diversas esferas de abstracción.

Milman Parry no extrae consecuencias abstractas de su teoría, se concentra en el estudio estadístico del sistema formular de los poemas homéricos. Resulta instructivo demorarse en comprobar su alcance: en el conjunto de la *Ilíada* y de la *Odisea*, a la fórmula de sujeto antes citada (*polútlas díos Odysseús*) se asocian 25 fórmulas predicativas distintas para completar un verso. Cada una de ellas se relaciona a su vez con otras 39 fórmulas que designan a distintos sujetos, compuestas por un nombre propio y una o dos palabras epítéticas que tienen el mismo valor métrico. La predicación en el hexámetro homérico funciona como un sistema distributivo de fórmulas de encarecimiento preestablecidas, es decir, como un reparto

de valores. En el lugar sintáctico de la cópula predicativa se produce un activo intercambio de nombres y de atributos, de manera que el oficio de los aedos no da lugar a la sustantivación del verbo ser. El intercambio de sujetos y atributos dentro del hexámetro, entre planos de actividad (gestual-vocal, mental) y entre esferas de abstracción (verbal, poético-musical) en la *performance*, parece apuntar hacia una ley general del pensamiento homérico, relacionable con el intercambio de dones entre Apolo y Hermes y, en general, con las dualidades que hemos considerado tanto en los mitos de contenido musical como en algunos fragmentos de Heráclito.²²² Una lógica de la reciprocidad se manifiesta en el corazón mismo del lenguaje poético, en el núcleo en que la estructura predicativa asocia al sujeto con el atributo que define su esencia, en el lugar preciso en que el principio de no contradicción vendrá a afirmar luego –como Parménides– que el ser es y que el no ser no es.²²³

En su sentido más concreto, la economía formular, según la describe Parry, consiste en la tendencia a expresar una idea con una fórmula reiterada cada vez que conviene al patrón métrico. El caso más frecuente y representativo es la asignación a cada personaje relevante de una sola fórmula nombre-epíteto declinada en un caso, con un valor métrico dado, para ser usada regularmente en una determinada posición del verso.²²⁴ La expresión de la singularidad del héroe, de su valor en la batalla, de su astucia, de su resistencia ante los embates del destino, se presta así a encajar en el marco del

²²² Svenbro asocia el arte de los aedos con la economía de intercambio de dones entre nobles y el recitado de los rapsodas con el sistema de intercambio "racionalizado" por la moneda, cf. *La parole et le marbre*, p. 163.

²²³ Parménides, DK 28B8.

²²⁴ Cf. «Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and homeric style», p. 277. Hay unas cincuenta fórmulas nombre-epíteto en caso nominativo que ocupan la segunda mitad del verso y comienzan por vocal simple. En casi todos esos casos nada más se da una fórmula que cumpla esa función, sólo tres nombres disponen de una segunda fórmula que podría reemplazar a la primera. Hay fórmulas semejantes en genitivo o en otros casos (45 para Aquiles, de las que ninguna se repite en el mismo caso con el mismo valor métrico; 46 para Ulises, sólo dos de las cuales tienen el mismo valor métrico en el mismo caso). Algunos epítetos se aplican a todos los nombres propios de cierta categoría, por ejemplo δῖος, "divino", aplicado a 32 héroes diferentes. Aparte de los nombres propios, hay fórmulas para los caballos, para la raza humana, para los aqueos, para los barcos, etc. Cf. *The traditional epithet in Homer, op. cit.*, pp. 18-19. Sin embargo, sólo los nombres propios y sus epítetos proporcionan material suficiente para la descripción del sistema, cf. *ibidem*, p. 105.

hexámetro. Para que la gloria de los héroes pueda ser cantada, su valor de leyenda ha de ajustarse a un sencillo valor métrico. La excelencia (*areté*) se asienta sobre el soporte rítmico del verso y en él encuentra el medio óptimo para ser ensalzada, como una estatua se yergue sobre su sólida base. La comparación del canto con la estatuaria –de la que partía Parry en su primer escrito– está lejos de ser gratuita. Píndaro la llevará, tres siglos después de Homero, a su expresión más lúcida.²²⁵ El valor imperecedero del canto estriba en su movilidad, en su capacidad para el intercambio. La economía que aconseja el uso reiterado de una fórmula para cada caso particular depura el lenguaje modélico del verso y lo prepara para la extensión de la fama.

Economía y extensión, claves del sistema formular del verso homérico, derivan de su hechura tradicional, destinada a ser cantada. Se trata, una vez más, de un par de términos antitéticos trabados en relación de reciprocidad semejante a la que enlaza palabras y sonidos musicales. Las funciones de sujeto y de predicado en el interior de cada verso se condicionan una a otra como momentos de un proceso que para extenderse de un lado requiere condensación del otro, polos que reproducen la tensión entre el flujo narrativo y la cristalización de la forma poética. La misma economía funcional que opera en el verso se amplía hasta alcanzar la totalidad dinámica y abierta del sistema, es decir, el repertorio de fórmulas del que disponen los aedos. El carácter modular de la composición homérica no sólo afecta a la estructura del verso sino también a la extensión completa del canto,

²²⁵ Píndaro, *Nemeas*, V, 1-5: "No soy escultor que crea estatuas (ἀγάλματα) inmóviles / erguidas siempre sobre el mismo pedestal. / A bordo de un mercante / o bien de una barquilla, ¡oh dulce canto!, / zarpa desde Egina con el mensaje [...]". En *La parole et le marbre*, pp. 187-190, Svenbro analiza las metáforas artesanales de Píndaro, en particular las referidas a la estatuaria y a la construcción, desde la perspectiva económica que lleva al poeta a comparar su canto con otros bienes y otraspreciadas técnicas. Independientemente de la habilidad bien conocida del poeta tebano para obtener remuneraciones elevadas (por la *Nemea* V ganó 3.000 dracmas, cantidad equivalente a un salario suficiente para unos veinte años, cf. Svenbro, *ibidem*, p. 180), es preciso subrayar que valora su arte por su movilidad intangible que, paradójicamente, construye la gloria, es decir, como valor eminente y divino en comparación con otros ἀγάλματα. Ἀγάλα es primeramente "ornamento" admirable, "joya" regia; en época clásica "estatua" consagrada a un dios, "imagen bella", "ofrenda" valiosa; es aplicable también al canto, en el sentido de "honor y gloria" de un país, de una ciudad o de un linaje, cf. el *Dictionnaire grec-français* de Magnien y Lacroix, p. 5.

que admite conexión con nuevos episodios. Kirk relaciona el estilo de los poemas con la estructura paratáctica de la frase: la yuxtaposición de las ideas en forma de oraciones coordinadas favorece la expansión indefinida por parte de los cantores sucesivos, se presta a exagerar la concentración en el detalle; al mismo tiempo, la secuencia de frases breves proporciona velocidad a la expresión y favorece un clima emocional intenso. Los esquemas tradicionales, elaborados por una pluralidad de sujetos anónimos, acogen la inspiración de un poeta concreto.²²⁶ No hay contradicción entre ambos extremos: igual que un germen contiene el desarrollo potencial del individuo y de su especie, las posibilidades del sistema formular de Homero están implícitas en sus elementos rítmicos de base.²²⁷

El epíteto formular actúa literalmente como un motivo rítmico en varios sentidos: resuelve el ritmo de la dicción en la extensión del verso, puntúa reiteradamente los episodios y actualiza la experiencia acumulada por generaciones de cantores y de oyentes. La tensión que afecta al verso se extiende a la totalidad del canto, que a su vez se comporta como un módulo de mayor extensión, combinable con otros cantos hasta alcanzar el tamaño de la "composición monumental". En consecuencia, lo que Parry llama "conveniencia métrica" define la ley que regula los intercambios en el ámbito completo del pensamiento homérico. Está admirablemente representada por la écfrasis del canto XVIII de la *Ilíada*, donde el pensamiento realiza un *travelling* imaginario desde las órbitas celestes hasta el círculo del coro. El escudo divino –*ágalma* prodigioso– que protege al héroe en el combate no simboliza otra cosa sino el canto. Pero no es mera metáfora, sino ejecución performativa de las capacidades –extensas y económicas– del verso empleado para cantarlo. Parry no deja de

²²⁶ Cf. Kirk, *Los poemas de Homero*, pp. 163-164.

²²⁷ C. M. Bowra, en *Homero*, Gredos, Madrid, 2013, pp. 28-29, interpreta adecuadamente el alcance de la teoría de Parry, en relación con el modo en que la condición métrica de la fórmula se amplía a la longitud del verso y a "los pasajes más extensos", cuya función resulta comparable a la de la fórmula, pero con la particularidad de que "son más visibles". La atracción sonora –invisible– del metro condiciona la visibilidad patente de los símiles extensos y de los temas recurrentes.

insistir en el carácter sistemático del proceder de los aedos. Conviene dejar claro, no obstante, que el sistema formular del verso homérico es radicalmente distinto del sistema de la lengua. Lo que forma sistema entre los giros planetarios y el círculo de la danza no es la expresión lingüística por sí misma, sino su reducción a un molde rítmico.

Sintagmas y paradigmas del habla alteran sus funciones para amoldarse a los límites del hexámetro. El paradigma de la economía formular es el nombre propio unido a un epíteto funcional desde el punto de vista métrico, es decir, un sintagma nominal. El nombre del sujeto heroico se extiende en asociación con un epíteto, que puede ser útil también para todo nombre de héroe que cuente con el mismo número de sílabas, de modo que el epíteto se convierte en pivote en torno al cual giran los nombres, haciendo depender la función de sujeto de la valoración que lo califica. Conforme se "sintagmatiza" o favorece la conexión con sus predicados en el orden de la sucesión, la función de sujeto se presta al intercambio, el nombre propio alterna con otros sujetos paradigmáticos, se vuelve "común" en el selecto círculo de los héroes legendarios. Finalmente, un cierto número de predicados variables tienden a convertirse en fórmulas para completar el hexámetro, el sintagma verbal o en función de predicado se "paradigmatiza", se hace "económico" para encajar en la sección restante del verso. Al tiempo que el sujeto aspira a la extensión de la fama, los predicados se contraen de forma selectiva, pues no se predica sino aquello que merece convertirse en fórmula. El verso homérico establece una reciprocidad entre las estructuras del lenguaje que se aparta de las exigencias estrictas de la significación.²²⁸

²²⁸ Émile Benveniste, en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París, 1966, vol. I, pp. 153 y ss., explica que la frase nominal sin verbo ni cópula cumple también una función verbal, pero impersonal, sin determinación temporal ni relación con el locutor. La frase verbal comunica datos y hechos, en tanto que la frase nominal enuncia verdades generales, de tipo proverbial. Aunque el predicado sea adjetivo, establece la equivalencia, total o parcial, entre dos elementos nominales. Expresa una parte esencial del ser del sujeto y no un accidente circunstancial. La fórmula nombre-epíteto en Homero representa un caso particular de esa predicación esencial: el epíteto significa un valor de leyenda, la pertenencia a la clase de los héroes, lo que merece ser cantado.

Los conceptos de economía y de extensión, que Parry aplica al marco del hexámetro homérico, guardan relación con la lingüística estructural y parecen solicitar que los consideremos también en su sentido más amplio. El lenguaje cubre la extensión del mundo, unos pocos sonidos percibidos como fonemas invariantes dan lugar a infinitas combinaciones de signos. Pero, como decía Ferdinand de Saussure, "la lengua detesta mantener dos significantes para una sola idea", según un principio de economía semejante al que selecciona una fórmula para cada nombre propio en una posición del hexámetro. En el sistema de la lengua, el concepto de economía afecta a cada significante y el de extensión a los miembros de la clase que el signo representa. Cada signo remite un número indeterminado de cosas de la misma especie como si fuera el conjunto de todos sus miembros. Saussure comparaba la ciencia económica con la lingüística en base a la noción de valor, que en ambas ciencias establece "un sistema de equivalencia entre cosas de órdenes diferentes". La economía tiende a comparar un sinnúmero de mercancías con un solo patrón de referencia monetario; el sistema de la lengua, en cambio, se caracteriza por su gran "diversidad de términos", toda una red de signos "en estricta dependencia" recíproca. Se diferencia, además, de la economía en que ésta remite a cosas naturales, mientras que en lingüística –según Saussure– "los datos naturales no tienen lugar alguno", siendo puramente arbitraria la relación entre significante y significado.²²⁹

²²⁹ Véase Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, edición de Tullio de Mauro, Payot, París, 1996, pp. 115-116 y p. 224. Meillet, quien cuidó la evolución de la tesis de Parry en La Sorbona, había seguido las lecciones de Saussure en la École des Hautes Études de París entre 1885 y 1891 y fue a partir de ahí su correspondiente habitual. Cf. Tullio de Mauro, «Notes biographiques et critiques sur Ferdinand de Saussure», en apéndice a su edición del *Cours de linguistique générale*, pp. 334 y ss. Uno de los antecesores de Saussure, Mikolaj Kruszewski, en *Writings in general Linguistics*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1995, pp. 55, 60 y 63, hablaba del "empeño inconsciente del organismo hacia la economía de fuerzas" para describir la reducción de las fluctuaciones de la fonación a un sonido que percibimos como "aproximadamente el mismo". La lengua realiza una selección de los datos naturales que conduce a "una cierta armonía del sistema de sonido" en un dialecto y en una época dada. La "economía de fuerzas" que da lugar al fonema no puede ser, por tanto, del todo arbitraria. Emile Benveniste, *op. cit.* p. 55, matizó el pensamiento de Saussure diciendo que la unión entre significante y significado es necesaria, aunque arbitraria la relación entre el signo y el objeto que representa. Roman Jakobson, en *Essais de linguistique générale, 2. Rapports internes et externes du langage*, Minuit, París, 1973, pp. 87 y 95, puso el acento en la tensión entre elementos invariantes y variables que proporcionan al lenguaje su

Pese a la infinitud de sus posibles combinaciones de signos, la lengua se presenta como un sistema cerrado porque cada uno de sus signos aspira a estar "monetizado" como significante distinto que vale por un significado absoluto. En la práctica, tanto la distinción del significante como la extensión del significado son alcanzables tan sólo por la "estricta dependencia" u oposición distintiva entre los signos. En el sistema formular de la épica, la economía propia del habla se superpone a otros planos de actividad rítmica –gestual y musical– que discurren en paralelo con la emisión de voz y se sitúan a mitad de camino entre la necesidad natural y la convención. El verso cantado o recitado lleva a cabo una reducción de la lengua, una selección de las palabras memorables para devolverlas a la extensión del auditorio y de la posteridad. Las palabras duplican el mundo material en la esfera de la representación, pero dan la espalda a ese ámbito que inauguran, pues su interés está volcado hacia el comercio con las cosas. El verso, en cambio, selecciona entre las palabras aquellas que se ajustan al soporte musical, ennoblecen la función del sujeto heroico y preservan el pasado legendario. La economía formular del verso vuelca toda su atención hacia la clase de los sujetos que ensalza, es decir, lleva a cabo la extensión efectiva de la voz hacia un ámbito trascendental que el signo lingüístico da por supuesto, pero no se detiene a justificar. Por un lado, el discurrir ilimitado del lenguaje en paralelo con el mundo obliga a cuestionar el ámbito de aplicación de cada concepto; por otro, el sistema formular de tradición oral que describe Parry exige ajustar el pensamiento al soporte musical que selecciona lo que debe ser cantado. Se trata de dos exigencias de abstracción o de generalidad que se juntan en el canto sin coincidir en sus propósitos, porque el ámbito de significación y el entusiasmo poético no deben ser confundidos. ¿Qué relación guarda la economía formular del canto con

"creatividad ilimitada" y calificó de "simplificación engañosa" la reducción de los signos verbales a relaciones arbitrarias.

la *extensio* lógica? ¿Cuál es el papel de una y otra en la economía general del mundo antiguo?

Oikos es "habitación" o "morada", pero designa especialmente la casa poderosa con sus bienes hereditarios, con sus hombres y mujeres, hijos, criados y esclavos; con sus dependencias y sus aledaños, silos de almacenamiento, establos, rediles, rebaños y dominios rústicos que aportan materia prima, el cereal y el vino, las pieles y la carne. Tras la primitiva autarquía campesina, el *oikos* amplía su dominio con extensiones más allá del límite de la propiedad en forma de monturas y de carros, de naves que traen vasijas, metales, armas y otras manufacturas. El fortalecimiento de la casa y del linaje se logra por medio del comercio, de alianzas y guerras de conquista, hasta el límite de sus posibilidades de crecimiento, sin más leyes que la participación jerarquizada en la riqueza y el equilibrio en relación con otras casas poderosas o tribus vecinas. La riqueza se asocia al sujeto regio exactamente igual que el epíteto glorioso al nombre: son atributos intercambiables, tanto más valiosos cuanto aplicables a otro sujeto eminente. El *ánax* ("jefe", "señor") o el *basileús* ("rey") aspiran a ser reconocidos por su linaje, por sus hechos de guerra, por su aportación al gobierno de la ciudad, por su participación en los juegos, en los sagrados himnos corales, en los certámenes de teatro. La propiedad de bienes numerosos comporta la noción inmediata de la superioridad, pero ésta no se sostiene fuera del intercambio ni se confirma como *areté* sin la fama imperecedera que se alcanza por medio del canto.

En el mundo griego antiguo, el verso de tradición oral forma parte del circuito de intercambio de bienes, su economía formular es una modalidad de la economía política. El canto circula como valor regio, es una forma de *ágalma*, mercancía preciosa que viaja de un lado a otro del Egeo –tal como pretendía Píndaro–, cuyos beneficios se reparten de algún modo entre todos aquellos que alcanzan a comprender su lengua. Conocer las fábulas que transmite, distinguir

los diversos dialectos regionales, danzar sobre sus fórmulas métricas, son modos de afirmar el vínculo entre ciudades, de participar en la *koiné* panhelénica. En las colonias fronterizas, los poemas épicos debieron de funcionar como memoria del vínculo con la metrópolis, aunque integrando influjos musicales de las culturas vecinas e incluso enemigas. La fama de los nombres encuentra un límite en las fronteras de expansión de la lengua, pero las formas musicales ejercen su fascinación de una cultura a otra como si fueran preciados metales.²³⁰

Parry no alude sino indirectamente al papel de la música, pero su oído no pasa por alto el hecho de que en el hexámetro homérico hay más de una forma de recurrencia sonora. Un vistazo a la lista de predicados asociados a la fórmula *polútlas díos Odysseús* sugiere la posibilidad de tener en cuenta –además de la conveniencia métrica– el valor fónico que se reitera al final de los primeros hemistiquios, frecuentemente acabados en "e", que parece desempeñar un papel semejante a la rima interna. Parry explica que es producto de las formas verbales usadas habitualmente en dicha posición.²³¹ El efecto sonoro creado por desinencias verbales o declinaciones que acontecen con frecuencia en una posición del verso, añadiendo una sensación rítmica a las funciones morfológicas de tiempo, persona o caso, induce a preguntarse si la recurrencia eufónica pudo en algún momento

²³⁰ Cf. Louis Gernet, «La notion mythique de la valeur en Grèce», en *op. cit.*, pp. 121 y ss. El signo de riqueza "premonetario" por excelencia es el ἄγαλμα: trípode, copa, anillo, collar, arma o vestido lujoso. La posesión de tales objetos, especialmente cuando son de oro u otro metal precioso, tiene en el mito un significado mágico asociado con la realeza. A veces los ἄγαλματα deben ser sacrificados en ofrenda para alejar el mal, como en la leyenda del anillo de Polícrates, cf. Heródoto, III, 39-43. Su poder expresa cierta desproporción fabulosa ajena a la equivalencia en el intercambio comercial. Gernet piensa que esa "irracionalidad" se perpetúa de algún modo en el carácter abstracto de la moneda, cf. *ibidem*, pp. 178-179. Aunque representen un valor sagrado comparable al ἄγαλμα y aspiren al intercambio con los bienes más preciados, las proporciones del canto se oponen a la desmesura de la riqueza mítica. Como señala Svenbro, en *La parole et le marbre*, p. 168 y 177, la "musa venal" de los compositores de odas corales –Simónides o Píndaro– se midió orgullosamente con la riqueza de los poderosos. El poeta no podía atenerse a reglas contractuales comparables a las de otros artesanos. Contrastan con esa venalidad explícita las maneras indirectas que empleaba el antiguo aedo, que hallaba un medio de hacerse valer incluyendo el retrato de su oficio en el curso de la fábula. El escudo de varios metales fabricado por Hefesto para Aquiles, símbolo del canto que encierra la descripción de sus propias funciones, condensa todos los significados –religioso, político, económico y estético– del ἄγαλμα.

²³¹ *The traditional epithet in Homer*, pp. 11 y 54.

contribuir a la fijación de las estructuras del lenguaje. Tal vez la desinencia de algunos tiempos verbales adquiriese una significación semejante a "lo que suele sonar en las canciones" o incluso "en mitad de un hexámetro", la forma de expresión del pasado legendario.

Lo determinante de la teoría de Parry es su comprensión del hecho de que el lenguaje de la tradición oral se funde en moldes que hacen posible un desarrollo selectivo del pensamiento. La máquina del verso homérico puede ser considerada como un modo particular de creación de lenguaje.²³² Si por un lado la economía formular restringe las posibilidades de la dicción, por otro la sonoridad recurrente favorece el hallazgo de imágenes poéticas infrecuentes. La idea de que el lenguaje de los poemas homéricos es obra del hexámetro no se reduce al uso reiterado de fórmulas. Combinadas con habilidad, las fórmulas pueden producir nuevas expresiones, por atracción sonora o por analogía. Ciertamente es que Parry se esfuerza por mantener la tradición oral al margen de la pretensión de originalidad que se desarrollará con la escritura. Tal como nos incita a imaginar el pasado, la pretensión de originalidad por parte de un aedo estaría completamente fuera de lugar y no encontraría en su auditorio más que desdén. Todo en la tradición homérica parece fruto de la decantación de fórmulas que el aedo utiliza por haberlas oído en boca de otro cantor, de modo que "en ningún momento está en busca de palabras para una idea que nunca antes hubiera encontrado expresión".²³³ La tradición limita el margen de intervención personal del aedo a la selección y a la combinación de fórmulas, solamente admite –dice Parry– la posibilidad de "pequeñas modificaciones" o "nuevos arreglos" que no comportan alteraciones importantes.²³⁴

²³² Bowra, en *Heroic Poetry*, pp. 36-39, subraya el carácter modular y lineal del verso épico, unidad funcional que garantiza "movimiento, perspectiva y variedad". La música cumple un papel secundario, si bien, incluso a través de la monotonía habitual del canto épico, influye en su significado, "tanto para oscurecer como para ilustrar las palabras".

²³³ Parry, <<Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and homeric style>>, p. 324.

²³⁴ *The traditional epithet in Homer*, pp. 9 y 82.

Sin embargo el margen de improvisación dentro del marco de la tradición oral no debió de ser desdeñable. El sistema de fórmulas es obra de muchas generaciones de cantores, cualquiera de los cuales podía ensayar un giro para ajustar al metro una idea nueva, aunque es de suponer que no resultase fácil obtener el reconocimiento de la audiencia y de otros cantores.²³⁵ Entre su tesis de 1928 y sus artículos más difundidos, publicados unos años más tarde, Parry parece ponerse cada vez más a menudo en el lugar del cantor individual que ensaya una nueva frase, bajo la constricción de las reglas del oficio: "Si la frase fuese tan buena desde el punto de vista poético y tan métricamente útil que con el tiempo se volviese el mejor modo de expresar cierta idea en una sección dada del verso, y como tal pasase de una generación de poetas a otra, se habría ganado por sí misma un lugar en la dicción oral en tanto que fórmula".²³⁶ De todas formas el aedo podía hacer gala de su habilidad en el ornamento de los episodios, en la combinación acertada de fórmulas, en la extensión o contracción de los temas, en la dilación o precipitación de los momentos dramáticos. El canto seguía un patrón general coherente con otros cantos, pero variaba en cada interpretación, según iba el aedo seleccionando y descartando versos o pasajes que respondían a los patrones heredados.²³⁷

El poema de tradición oral, en la práctica, debía de estar siempre en trance de mutación. Aun suponiendo que el aedo fuese ajeno a la necesidad de engendrar fórmulas originales o de expresar ideas nuevas, la relación entre economía y extensión en el sistema

²³⁵ Sobre la relación entre técnica formular e improvisación, cf. Kirk, *Los poemas de Homero*, pp. 74 y 282: el acompañamiento musical hace de soporte para estructurar el verso. Cf. Bowra, *Heroic Poetry*, pp. 215-216: la poesía heroica es un arte situacional, para la escucha, "el bardo que recita un poema lo compone en el acto de recitación". Havelock, *op. cit.*, pp. 54 y 97, destaca el papel mnemotécnico del ritmo y describe la técnica formular –algo rígidamente– como "variación dentro de lo mismo"; en pp. 143 y ss. explica el modo en que la memoria verbal se sirve del metro y de la melodía. Véase también Bruno Gentili, *Poesía y público en la Grecia antigua*, Sirmio-Quaderns Crema, Barcelona, 1996, pp. 26-40, donde el autor compara la técnicas del aedo o del rapsoda griegos con las de los repentistas italianos del *Settecento*.

²³⁶ «Studies in the epic technique of oral verse-making. II. The homeric language as the language of an oral poetry», *Harvard Studies in Classical Philology*, nº 43, 1932; *op. cit.*, p. 330.

²³⁷ *Ibidem*, p. 336.

formular las debía de provocar de manera inconsciente.²³⁸ Cuando los valores de la lengua se ajustan a la métrica del verso, la supuesta arbitrariedad de la relación entre el sonido y el significado de las palabras –una concepción cuyo objeto es descartar cualquier condicionamiento material del signo que no responda a exigencias lógicas– cede el paso a una necesidad rítmica condicionada a la vez por la tradición poética y por la experiencia sensorio-motora del cantor, que no sólo influye en el carácter ornamental o eufónico de la expresión, sino que ayuda a decantar lo que Parry llama una "idea esencial". El metro funciona como una suerte de filtro que retiene lo más relevante de la expresión verbal. Una vez establecida una fórmula, el poeta tenderá a no usar otra expresión para expresar la misma idea en la misma sección del verso; pero la fórmula condicionada por la actividad gestual, por la recurrencia rítmica y otras formas de atracción sonora establece conexiones asociativas, tanto en el plano de la sonoridad como en el de las imágenes mentales, y da lugar a la afluencia de palabras. En la práctica del cantor épico, lo valioso no es la posibilidad de acuñar ocasionalmente una fórmula – dice Parry –, sino la habilidad en el manejo de la técnica de versificación en su conjunto, que funciona como un "molde rítmico del pensamiento".²³⁹ Pero ¿qué significa una "idea esencial" en el contexto del lenguaje homérico? ¿Tiene algo que ver con la definición de la *ousía* que llegará más tarde? ¿Cabe establecer una conexión entre el sistema formular de la épica antigua y los procesos de abstracción del discurso lógico?

²³⁸ Sobre el procedimiento de acuñación de nuevas fórmulas, cf. Bowra, *Homero*, pp. 32-33: "el estilo homérico está mucho menos esclerotizado de lo que sostienen algunos de sus críticos o de lo que lo están sus correlatos modernos en lengua rusa o yugoslava". En *Heroic Poetry*, pp. 230 y ss., el mismo autor destaca, no obstante, la mayor regularidad del hexámetro heleno en comparación con la técnica formular en otras lenguas (rusa, eslavas, tártaras). En el extremo opuesto se situarían las fórmulas en el poema del Cid: el octosílabo español admite muchas irregularidades y es menos rítmico, lo cual diluye la impresión formular, probablemente porque el poema fue escrito cuando la técnica de improvisación oral había quedado atrás, cf. *ibidem*, pp. 247 y ss.

²³⁹ «Whole formulaic verses in greek and southslavic heroic songs», *op. cit.*, p. 387. Fränkel, *op. cit.*, pp. 44 y 46, se refiere al hexámetro homérico como "un peculiar manejo de la relación entre el sentido de las palabras y el ritmo del verso", una fusión plástica que no difiere "del ritmo obligado de las cosas".

La lectura de los trabajos del antropólogo Marcel Jousse vino a reforzar las ideas de Parry acerca del carácter rítmico de la tradición oral.²⁴⁰ Jousse sostenía que todo en el ser humano es gestual, incluso la sensación y los estados de conciencia. La representación es una forma de acción, aunque sea en grado imperceptible o en reposo.²⁴¹ De hecho, la alternancia periódica entre actividad y reposo –entre la explosión de energía química, eléctrica o muscular y la inhibición que prepara un nuevo gesto– es una condición esencial para el ser vivo. La vida orgánica consiste en una infinidad de automatismos reflejos de periodicidad diversa que al interrelacionarse alcanzan un límite de "tensión estática" distinto para cada individuo, como en una suerte de danza compleja.²⁴² El ritmo orgánico es "dinamógeno", regenerador de la energía que se consume en la sensación. El aparato fonador y el proceso de audición son manifestaciones de esa actividad rítmica. La columna de aire expulsado desde los pulmones a través de la laringe y de la cavidad bucal, en su alternancia de esfuerzo y relajación, experimenta una "tendencia hacia el isocronismo".²⁴³ El aprendizaje por medio de la repetición rítmica de gestos y sonidos está, por tanto, en consonancia con las leyes de la naturaleza.²⁴⁴ Para Jousse, las imágenes estáticas no existen, todo estado de conciencia es un complejo motriz, desde la sensación visual o auditiva hasta el pensamiento que mimetiza la información que obtiene del exterior. La actividad "fonomimética" del ser humano representa un caso muy particular de la "cinemimética" generalizada. La boca es un resonador que reproduce la vibración de las cosas. Al contrario que la gesticulación manual, la gesticulación laringo-bucal transmite señas a distancia en la oscuridad y es susceptible al mismo tiempo de una

²⁴⁰ Véase Marcel Jousse, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Beauchesne, Archives de Philosophie, 2, cahier IV, París, 1924. Adam Parry precisa que, a partir de esta lectura, su padre modificó su idea acerca de Homero como poeta "tradicional" y comenzó a hablar de él como poeta "oral", cf. *op. cit.*, pp. xxiii-xxiv.

²⁴¹ *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, p. 33-34.

²⁴² *Ibidem*, pp. 42-45.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 47-48.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 51.

complejidad extrema de movimientos dentro de su espacio reducido, gracias a lo cual "describe y dibuja" formas como si llevase a cabo una reproducción a escala del mundo exterior. "El hombre ha tomado lo real en sus manos antes de portarlo en su voz".²⁴⁵ No hay necesidad de imaginar que el aparato fonador reproduzca semejanzas estáticas, pero conviene comprobar que sostiene activamente cierta proporción con las cosas, en la cual el uso de la palabra apoya su derecho a representarlas.

Así pues, la "conveniencia métrica" en el verso homérico se hace eco de una realidad orgánica profunda. Economía y extensión, las leyes del sistema formular, no derivan simplemente de las estructuras del lenguaje, sino en la medida en que éstas se asientan sobre las estructuras dinámicas de la naturaleza. Si la gestualidad rítmica más aparente no alcanzase a combinarse con otros ritmos complejos, quedaría reducida a un automatismo obsesivo, semejante al balanceo de un loco, dice Jousse.²⁴⁶ Pero la memoria se sostiene sobre "reviviscencias gestuales" que no son meramente reproductoras, sino creadoras, pues combinan de forma selectiva impulsos internos y externos, recorriendo todos los grados posibles entre la gestualidad latente en el organismo y la expresión del pensamiento.²⁴⁷ Las estructuras del lenguaje forman parte de un complejo dinámico que Jousse llama "gesto proposicional", una secuencia de acciones en la que vienen a integrarse los signos, las representaciones y las cosas. La lengua misma se forma por un procedimiento comparable al sistema de fórmulas tradicionales del verso homérico, relacionando "clichés proposicionales orales" en cuya producción intervienen millones de voces.²⁴⁸ Los aedos fueron un gremio especializado en la tarea de seleccionar entre los productos del coro masivo de la tradición oral.

²⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 77-80.

²⁴⁶ *Ibíd.*, p. 52.

²⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 62-64.

²⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 99-115. En la p. 116, Jousse hace referencia a Antoine Meillet y a su visión del carácter formular de la poesía homérica. Más adelante, reclama aparatos de registro fonográfico adecuados

Para entender mejor el sentido de esa tarea, consideremos separadamente las dos formas de articulación de la sonoridad verbal sobre la sonoridad musical en el hexámetro. Por un lado, el ajuste al metro de los sintagmas básicos –en particular, la fórmula de sujeto compuesta por un nombre y un epíteto– y, por otro, el papel de la sonoridad como factor de producción de analogías. El grueso de la tesis doctoral de Parry se dedica a describir el uso formular del epíteto: "El epíteto puede ser definido como una palabra calificativa añadida a un sustantivo sin mediación de la cópula. Por tanto no es necesariamente un adjetivo: puede ser también un sustantivo (*ánax*, *basileús*) o una expresión compuesta".²⁴⁹ La calificación del sujeto sin mediación de cópula está en consonancia con el estilo paratáctico del pensamiento antiguo, que progresa por yuxtaposición de ideas, sin oraciones subordinadas. Esa forma de predicación genera un vínculo particular entre el nombre propio y la cualidad que se le atribuye.

La gramática confirma que el epíteto implica un matiz distinto del adjetivo que se predica por medio de la cópula.²⁵⁰ Si decimos "su piel es blanca", el adjetivo se atribuye al sujeto como propiedad compartida con otros sujetos de su misma especie. La clase de los que tienen la piel blanca se distingue de las clases de los que tienen otro color de piel, el epíteto afirma su singularidad en relación con ellas; aunque el color de piel no sea exactamente blanco, su calificación como tal basta para distinguirlo y clasificarlo. La predicación de una cualidad por medio de la cópula implica la posibilidad de clasificar y

para el estudio de la fonética experimental en estos términos: "Llegará en día en que el disco reemplazará la página. La pura transcripción fonética nos devolverá a Homero, salvo su orquímica delicada que deberemos no obstante intentar mimetizar". Cf. *ibíd.* p. 167.

²⁴⁹ *The traditional epítet in Homer*, p. 20, nota 1. Cf. p. 153, donde Parry cita otra definición semejante, tomada de Brunot, *La langue et la pensée*, París, 1922, p. 633: "Las caracterizaciones son muy a menudo aplicadas a los nombres con ayuda de epítetos, es decir, palabras o expresiones puestas en relación sin ningún verbo cópula como intermediario".

²⁵⁰ El DRAE define el epíteto como "adjetivo o participio cuyo fin principal no es determinar o especificar el nombre, sino caracterizarlo". Según la *Nueva gramática de la lengua española*, I, Espasa, Madrid, 2010, p. 913, "los epítetos son adjetivos calificativos que destacan una propiedad inherente, prototípica o característica del sustantivo al que modifican". Algunos autores, sin embargo, llaman epíteto al adjetivo antepuesto al sustantivo, aunque la cualidad que destaca no sea inherente. Finalmente, la denominación se extiende también en ocasiones a adjetivos pospuestos que expresan cualidades características, aunque no exclusivas, del sujeto. Parry estudia justamente esta gradación de funciones en el uso de los epítetos en Homero.

distinguir entre géneros y especies. Definido de esta forma, el sujeto queda atrapado en una red lógica, como sumido en la extensión helada de lo genérico. Al decir en cambio "su blanca piel", estamos haciendo un uso "poético" del adjetivo por el cual el sujeto –la piel de alguien– se individualiza, se funde con el adjetivo que lo singulariza. Al mismo tiempo, el campo semántico del epíteto se amplía, asume –en el ejemplo nuestro– todas las cualidades de lo blanco, de la nieve, del frío, de lo intangible, de lo impoluto, de la pureza, de lo luminoso. La evaluación de la imagen sensorial pasa a primer plano y oscila en todo el espectro de sus posibilidades. El epíteto no sólo se funde con el sujeto, sino que lo aísla de los otros sujetos de su especie, lo convierte en cualidad absoluta, lo cubre por entero como la sábana cubre a un fantasma.

Ahora bien, todo ello –como indica Milman Parry– es un efecto de estilo que sólo hace posible el hábito de la escritura. El epíteto antepuesto resulta emotivo y subjetivo porque altera en la soledad del escritorio la norma de la predicación copulativa, cuyo primer cometido es designar o describir. Sin intervención de las letras, la información verbal cristaliza en una forma de expresión duradera exclusivamente a través del sonido, y no puede sostener más efecto de estilo que el que contribuya a asegurar la transmisión. El factor puramente mimético, rítmico, pasa en este caso a primer plano, incluso por delante de la sensación descrita. El uso literario del epíteto plantea una posibilidad electiva frente al hábito de la predicación según la trama común de géneros y especies. En el sistema formular de la tradición oral, en cambio, la sensación que expresa el epíteto es un fantasma que se desvanece, la extensión de su ámbito de predicación no está delimitada. Si un aedo canta: "la de blancos brazos", es para hacer sitio en el verso a la aparición de una diosa, o bien de una heroína comparable en hermosura y nobleza.²⁵¹

²⁵¹ Homero aplica el epíteto λευκώλενος, "de blancos brazos" a Hera, *Ilíada*, I, 208; a Helena, *ibidem*, III, 121; a Andrómaca, *ibíd.*, VI, 377; a Areta, reina de los feacios, en *Odisea*, XI, 335.

Los epítetos formularios más frecuentes en Homero se asocian con nombres propios de héroes o de dioses. Parry comienza por distinguir el epíteto particularizado, que concierne a la acción inmediata, del ornamental, que no guarda relación con las ideas expresadas en su contexto.²⁵² Ajeno a la intriga y condicionado por la conveniencia métrica, el epíteto ornamental en Homero genera una estética que difiere notablemente del estilo literario. En la épica posterior, el uso de epítetos se reduce, o bien es un artificio de estilo independiente de la conveniencia métrica. El nombre de Ulises, por ejemplo, aparece en Homero asociado a un epíteto con una frecuencia siete veces mayor de lo que lo hace el de Jasón en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. En la *Eneida* de Virgilio, el nombre del protagonista va acompañado de un epíteto con mayor frecuencia –la mitad de las veces que en Homero– pero Virgilio busca ante todo la originalidad en la elección de sus epítetos.²⁵³ En la *Ilíada* y en la *Odisea*, en cambio, la mayoría de los epítetos son ornamentales. Salvo raras excepciones, el mismo epíteto es utilizado cada vez que se necesita una fórmula de determinada longitud. El nombre tiene un valor métrico determinado y el epíteto varía dependiendo de la longitud de la fórmula necesaria. Por otro lado, el mismo epíteto puede ser aplicado a todos los héroes cuyo nombre tenga el mismo valor métrico, de manera que los nombres de los héroes giran como candidatos en torno a un calificativo que los hace encajar en una sección del verso y que adquiere valor genérico. La mayor parte de los epítetos aplicados a los dioses son, al contrario, distintivos.²⁵⁴ Se diría que los dioses no se avienen a compartir fórmulas de calificación, en tanto que los hombres que aspiran a ser ensalzados por sus hazañas compiten por un sistema de valoración que los haga comparables a los dioses. Parry comprueba la tendencia al predominio del epíteto genérico en detrimento del

²⁵² *The traditional epithet in Homer*, p. 21.

²⁵³ *Ibidem*, pp. 24-36.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

distintivo en los poemas de Homero.²⁵⁵ Se trata de un modo de predicación que ni es relevante respecto de la acción ni define una característica que distinga a un héroe de otro, "sino sólo la característica que le hace ser un héroe".²⁵⁶

Entre los epítetos que califican a un héroe como sujeto singular es habitual el patronímico que alude a su linaje.²⁵⁷ Parry no se detiene en comentar este caso que sin duda resulta obvio: el nombre del linaje paterno precisa, igual que nuestros apellidos, el nombre propio del héroe, que debe rendir tributo a la casa familiar y prolongar su fama. Tiene un sentido social impuesto por la costumbre y no ejemplifica la tendencia propia del sistema formular. Centrándonos en los epítetos ornamentales, destacan por su frecuencia el de Aquiles, llamado a menudo *podárkēs*, "de pies ligeros"; y el Ulises, que es *polýtlas*, "muy sufrido", o *polýmetis*, "de variado ingenio". Estos epítetos asignan a los héroes principales su espacio propio en la tradición oral y su posición habitual en el hexámetro. Pero el fenómeno que realmente llama la atención es la proliferación de epítetos ornamentales que expresan valores o cualidades abstractas, físicas y morales, atribuibles a más de un sujeto, tales como *dīos*, "divino"; *megalétoros*, "de ánimo valeroso"; *amýmōn*, "irreprochable"; *theoeidēs*, "semejante a un dios"; y *daíphron*, "prudente";²⁵⁸ o algunos menos abstractos, como *ánax andrón*, "jefe de hombres".²⁵⁹ Son atribuidos a diversos héroes, hasta en ocasiones en que su conveniencia resulta dudosa desde el punto de vista de la significación. Si Homero utiliza el apelativo "divino" en la *Odisea* para referirse incluso al porquero Eumeo, no sólo

²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 87-95. Entre la *Ilíada* y la *Odisea* hay 40 epítetos usados para un sólo héroe, frente a 164 epítetos genéricos usados por dos o más héroes, de los cuales 91 no pueden ser reemplazados por ningún otro, y 73 son métricamente equivalentes con otros epítetos genéricos. El primer grupo, que incluye los epítetos más comunes, ejemplifica la extensión y la economía del sistema.

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 118.

²⁵⁷ Cf. una lista de este tipo de epítetos, *ibíd.*, p. 49.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 145.

²⁵⁹ Sobre la conveniencia del uso de ἀνάξ ἀνδρῶν, cf. «Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and homeric style», p. 324: la fórmula es usada no solamente para Agamenón entre los aqueos, sino para otros héroes, algunos de los cuales, observa Parry, no son más jefes que el resto.

es porque éste fuera descendiente de reyes, sino sobre todo porque vivió en la época heroica, compartiendo casa y comida con los mejores; y sobre todo porque *dīos* es el único epíteto útil para construir la fórmula con su nombre en el lugar deseado del verso.²⁶⁰ El valor genérico del epíteto ornamental, en consecuencia, no solamente viene dado por la cualidad física y moral que distingue a los mejores, sino por su inclusión en el poema épico. Con el encarecimiento de una casta de héroes semidivinos, el poema amplía la extensión lógica del atributo hacia un horizonte imaginario. La intensificación de las cualidades del sujeto heroico se traduce en una noción vaga asociada a fórmulas rítmicas precisas.

El estudio de Parry permite observar cierta gradación entre los epítetos más usuales en Homero: primero, el patronímico que extiende entre los hombres la gloria del linaje; en segundo lugar, el epíteto ornamental distintivo, compartido con los dioses por los héroes más relevantes; finalmente, el epíteto ornamental genérico, compartido entre los héroes sublimes y también con algún hombre común, como el porquero Eumeo, que acoge a Ulises disfrazado de mendigo y le ayuda a acabar con los pretendientes. La tendencia al predominio del epíteto genérico expresa la voluntad de divinizar a los sujetos que intervienen en el canto y va de par con un cierto grado creciente de abstracción del lenguaje, aunque ambos fenómenos no deben ser confundidos.²⁶¹ Los epítetos ornamentales en las fórmulas del verso homérico parecen querer tender un puente entre los dioses y los hombres. A un panteón antropomorfo donde los dioses fabulan intrigas

²⁶⁰ *The traditional epithet in Homer*, pp. 151-152. Eumeo es llamado "divino" en *Odisea*, XIV, 3, y en adelante. El "uso ilógico" de algunos epítetos fue ya señalado por Aristarco de Samos: así en *Ilíada*, VIII, 555, decir "brillante luna" cuando la luna no está llena; o en *Odisea*, VI, 74, llamar prendas de "radiante lino" a las que Nausicaa y sus sirvientas llevan a lavar, cuando de hecho están sucias. Cf. Parry, *ibídem*, p. 120.

²⁶¹ Kirk, en *Los poemas de Homero*, pp. 196-197, considera el aumento de términos abstractos entre la época micénica y el periodo clásico, progresión que se manifiesta también entre la *Ilíada* y la *Odisea*, atribuible quizá a "una mayor libertad de los aedos" respecto del lenguaje tradicional. Destaquemos que se trata de un tipo de abstracción propiamente lingüística, como la que produce la sustantivación de verbos o adjetivos, distinta de la que deriva de la fórmula con epíteto ornamental genérico, condicionada por el metro, pero acaso haya que considerar la posibilidad de un cierto paralelismo entre ambas.

hogareñas corresponde un modo de participación de los hombres en lo divino, a través del canto inspirado por la Musa.²⁶² La trama del intercambio de atributos entre humanos e inmortales se produce en una extensión imaginaria fuera del tiempo, adyacente a la extensión del sistema formular en el canto y a la extensión de la fama de los héroes a lo largo de las generaciones. La relación de reciprocidad entre la extensión del sistema formular –la forma interna del canto– y la sublime esfera de la fabulación –que funciona como su "contenido"– garantiza, cual si fuera un juego de poleas o de engranajes, la proyección del poema a lo largo del tiempo. La extensión de la fantasía dinamiza su extensión real. Este mecanismo de transcendencia en dos sentidos –más allá del tiempo y a lo largo del tiempo– es un producto del ajuste de la frase a la conveniencia métrica. El carácter dislocado del contenido mítico viene compensado por el soporte concreto y material de la música.

Resulta interesante poner estos hechos en correlación con otro aspecto importante de la teoría de Milman Parry: la pérdida de significación que afecta a los epítetos ornamentales. Un epíteto debió de sufrir un largo proceso de depuración hasta volverse ornamental, partiendo de su significado particularizado. Tal depuración solamente pudo ser fruto de un proceso inconsciente y colectivo que habría proporcionado "unidad de estilo" a los poemas homéricos, aunque por causas muy distintas de las que defienden los unitaristas.²⁶³ Parry parece, de todos modos, convencido de que el sistema de versificación de la tradición oral conserva parte de su carácter incluso tras ser fijado por escrito. El lector moderno que se acerca por vez primera a Homero revive un proceso parecido a la evolución de los epítetos durante los siglos previos a la fijación de los poemas: guiado por los hábitos de lectura, les concede inicialmente un sentido particularizado; sólo

²⁶² Sobre las fluidas relaciones entre lo divino y lo humano en Grecia antigua, hasta llegar a los procesos de divinización de algunos reyes, cf. Lambin, *op. cit.*, pp. 212-214.

²⁶³ *Ibidem*, pp. 184 y 190.

cuando su significación no parezca lógica, considerará por vez primera la posibilidad de un sentido distinto, puramente ornamental; la repetición continua de los mismos epítetos acabará por producir en él una especie de "indiferencia" hacia su sentido particular. En base a la frecuencia de las fórmulas percibidas como evento periódico de ritmo variable, superpuesto a los patrones regularmente reiterados del metro, Parry admite cierta continuidad entre el oyente de la tradición oral y el lector moderno. Como si el sistema formular, una vez que garantiza el comercio imaginario entre héroes y dioses, tendiese a generar periodicidad en sus distintos órdenes de extensión real: en el metro dentro del verso, en los episodios condicionados por la intervención recurrente de los héroes, en las generaciones sucesivas de receptores.

La descripción de la evolución del sentido de los epítetos a lo largo de la lectura nos proporciona una explicación de cómo entiende Parry la "idea esencial" expresada por la fórmula métrica: "Un epíteto no es ornamental en sí mismo, cualquiera que sea su significación: sólo a fuerza de ser usado una y otra vez con un sustantivo o grupo de sustantivos adquiere esa cualidad. Se vuelve ornamental cuando su significación pierde todo valor propio y se implica tanto en la idea del sustantivo que ambos ya no pueden separarse. El epíteto fijo añade entonces a la combinación de sustantivo y epíteto un elemento de nobleza y grandeza, pero nada más que eso. Su único efecto es formar con su sustantivo una expresión heroica de la idea de tal sustantivo. Conforme se hace consciente de ello, el lector adquiere cierta insensibilidad hacia cualquier posible sentido particularizado del epíteto, y esa insensibilidad se convierte en parte integrante de su comprensión del estilo homérico".²⁶⁴

Las implicaciones de este pasaje son numerosas. En primer lugar, Parry pone entre paréntesis el hecho mismo de la lectura y

²⁶⁴ *The traditional epithet in Homer*, p. 127.

contempla el texto homérico como si se hallase ante el aedo que cantó hace milenios. Toda lectura encubre, incluso cuando es solitaria y silenciosa, una voz interior que enlaza con la tradición oral milenaria, no sólo porque los músculos de la fonación actúan imperceptiblemente mientras leemos, sino porque el texto que palpita ante los ojos alude a la masa de voces ausentes de la que proviene. El joven Parry, lector de las primeras décadas del siglo XX, marcadas por la asombrosa difusión de las ondas de radio a larga distancia, recobra una noción de la lectura en voz alta que estuvo activa hasta mucho después de Homero, pero se apagó en el silencio de las bibliotecas: "escucha con los ojos", como decía Quevedo.²⁶⁵ Nos hace sentir la necesidad de percibir las recurrencias sonoras como condición primaria para la comprensión del sentido profundo –y no sólo de la unidad de estilo– de los poemas homéricos.

En segundo lugar, la idea de la indiferencia del lector hacia los epítetos frecuentemente repetidos parece rondar un concepto en ciernes del verso como escena para la representación. El epíteto fundido con el nombre se vuelve lugar común, *tópos* al que la pérdida de significación convierte en terreno allanado para la celebración, como el ágora en el centro de la ciudad o la orquesta al frente de la escena en que se desarrolla el drama, espacios donde evoluciona el coro. Una cierta función de soporte compensa, pues, la pérdida de significación particular del epíteto ornamental. Lo que llamamos pérdida desde el punto de vista de la significación es, desde otro punto de vista, cualidad positiva, porque la unión con el epíteto ornamental permite al nombre propio encajar en el verso y ser ensalzado por medio del canto. La pérdida de significación conlleva una ganancia sonora que tiene un valor apreciable en el circuito de intercambios

²⁶⁵ Hacia finales de siglo IV d. C., San Agustín se asombraba de la costumbre de San Ambrosio, obispo de Milán, de leer para sí, en silencio, y no de viva voz. Cf. *Confesiones*, VI, III, 3. La lectura en voz alta todavía era costumbre en la España del Siglo de Oro, cf. Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, F.C.E., México, 2005, pp. 48 y ss. Quevedo decía, en un famoso soneto: "Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos". Cf. Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, edición de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1983, p. 105.

económicos del mundo antiguo. Parece un caso particular de los procesos de destrucción del lenguaje que algunos teóricos consideran necesarios para su equilibrio como sistema.

El papel de las pérdidas en la evolución de las lenguas fue estudiado por los lingüistas polacos de la llamada escuela de Kazán, a los que Saussure reconoció como antecesores y sobre los que él mismo ejerció algún influjo. Jan Baudouin de Courtenay fue el primero en considerar "el olvido y la incompreensión como factores productivos, positivos, impulsos verdaderamente innovadores, pues favorecen la formación inconsciente de síntesis en nuevas direcciones".²⁶⁶ Su discípulo Mikolaj Kruszewski, convencido de que toda alteración en el lenguaje es temporal y conduce finalmente a "una magnífica constelación de orden y regularidad", desarrolló su concepto de la "reintegración" que sigue a una "disrupción" producida por degeneración fonética o morfológica, por introducción de préstamos o de una palabra proveniente de un estadio anterior de la lengua.²⁶⁷ Tales "factores de destrucción" del sistema son en realidad "altamente benéficos", porque proporcionan materiales renovados para hacer frente a la desproporción entre la masa siempre en aumento de ideas y la escasez de palabras.²⁶⁸ Kruszewski elaboró algunos de los conceptos medulares de la lingüística estructural, en particular la idea de que en el lenguaje se enfrentan dos tendencias básicas: la fuerza

²⁶⁶ Citado por Jakobson, *op. cit.*, pp. 238 y ss. Sobre los procesos de destrucción de lenguaje, cf. *ibidem*, pp. 247-248. En 1880, tomó del joven Saussure la definición del fonema (término proveniente de Louis Havet, quien lo tomó a su vez de Antoni Dufriche-Desgenettes, marino aficionado a la lingüística y miembro fundador de la Société Linguistique de París). Saussure, por su parte, tomó de la escuela de Kazán la distinciones entre lengua y habla, entre la fuerza progresiva de asociación por semejanza y la fuerza conservadora de asociación por contigüidad, y reconoció que "Baudouin de Courtenay y Kruszewski han estado más cerca que nadie de una visión teórica de la lengua", cf. *ibidem*, pp. 203, 219, 229-230 y 254-255.

²⁶⁷ Kruszewski, *op. cit.*, pp. 20 y 125-126. El proceso de "reintegración" se puede resumir de este modo: damos nombre a las cosas sustituyéndolas por una determinada relación entre sonidos e ideas que percibimos como constantes, cf. *ibid.*, p. 157 y 160-161; por semejanza con ciertos sonidos e ideas nace una nueva palabra que, en principio, no es inherente a la cosa; el uso en contigüidad con otros términos le proporciona su significado; a lo largo del uso, los procesos fonéticos pueden "oscurecer las huellas" de su origen; la palabra evoluciona hacia "el complejo sonoro más simple y fácilmente pronunciable" y finalmente se convierte en signo inherente a la cosa, cf. *ibid.*, p. 172. De un proceso degenerativo se pasa así a un proceso de "reintegración". Kruszewski considera el lenguaje como una lógica matemática o un álgebra, pero comparable al mismo tiempo con los ciclos biológicos.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 127.

progresiva o de producción que, por medio de "asociaciones de semejanza", da origen a términos nuevos; y la fuerza conservadora o de reproducción, que les proporciona significado estableciendo "asociaciones de contigüidad" que se amplían con el uso.²⁶⁹ En ese proceso las palabras se deterioran: "cuanto mas amplio sea el uso de una palabra dada, menos contenido tendrá. Puesto que constituye un miembro de numerosas y muy variadas series, y pierde su coloración constante y definida, tomando a cada paso la coloración de nuevos compañeros de viaje, la palabra no puede ser estable en el lenguaje".²⁷⁰ En el caso de la fórmula con epíteto ornamental, tal como la describe Parry, se diría que sucede exactamente lo contrario: cuanto más se desgasta su significado, más estabilidad adquiere, llegando a usarse incluso cuando su significado resulta dudoso. Eso indica que la fórmula obedece a razones extralingüísticas. El lenguaje mismo, sin embargo, dispone –según Kruszewski– de recursos que le permiten regenerar su "totalidad armónica", aunque en un sentido que no debe ser confundido con la práctica musical.²⁷¹

Ferdinand de Saussure no andaba muy lejos de la concepción de sus colegas de la universidad de Kazán, cuando hablaba del "signo

²⁶⁹ *Ibíd.*, p. 156.

²⁷⁰ *Ibíd.*, p. 166.

²⁷¹ En relación con el término "armonía", cf. Kruszewski, *ibíd.*, p. 63: "Empleo esta palabra no en sentido musical, sino con el significado de adaptación mutua y equilibrio". Expresa una suerte de resonancia entre las unidades fonéticas o morfológicas, formadas por selección de los datos "antropofónicos" relevantes, y la totalidad del sistema de la lengua, abierto a la creación asociativa, que se alimenta de los "factores de destrucción". La "totalidad armónica" de la lengua se sostiene entre dos límites variables que tocan con lo ilimitado (el continuo sonoro y la extensión del sistema). Recuerda a un intervalo melódico, pero mientras éste delimita un ámbito perceptible en la secuencia sonora, la "armonía" de la lengua linda por un lado con la materia sonora y por otro con una extensión virtual. Baudoin de Courtenay comparaba los valores lingüísticos con "los tonos musicales", atento a la distinción entre unos y otros; describía el fonema como un "acorde" y no como una "nota" en sucesión lineal, cf. Jakobson, *op. cit.*, pp. 206 y 253. En la escuela de Kazán, el ejemplo musical parece situarse en un terreno intermedio entre lo metafórico y lo literal. Resulta lógico, en la medida en que la música se presta hasta cierto punto a la matematización anhelada por los lingüistas. Al mismo tiempo, es imposible obviar el hecho de que la física del sonido interviene en los usos lingüísticos. Kruszewski reconocía "la mayor o menor disposición, por decirlo así, del lenguaje hacia algunos sonidos por encima de otros". Por ejemplo, la declinación "heterogénea" de una palabra, siguiendo la tendencia a emplear ciertos sonidos, acaba modificando su raíz, por asimilación con otras raíces de sonoridad semejante, cf. *op. cit.*, pp. 138-139. Un hecho infralingüístico puede condicionar el hecho lingüístico. Eso es lo que implica, en realidad, el concepto de "reintegración": la relación dinámica del lenguaje con un medio sonoro que lo excede. Cabe discutir si todo lo que ocurre fuera del sistema de la lengua es destructivo o si en la asociación de sonidos no significantes se genera un estrato pre-lógico sobre el que se instalan las oposiciones distintivas.

cero" –la ausencia de declinación de un caso, por ejemplo– y decía que "la lengua es un mecanismo que continua funcionando pese al deterioro que se le hace sufrir".²⁷² La pérdida de un rasgo distintivo por alteración del habla se convierte en valor significante. En líneas generales, vemos que hay dos modalidades distintas de destrucción en el lenguaje: por un lado, resulta de un proceso ciego que provoca alteraciones negativas, las cuales acaban por reintegrarse en el sistema; por otro, la identidad positiva de la unidad significante se funda en la selección reiterada de lo que suena "aproximadamente igual ", según Kruszewski. Saussure dice lo mismo con otras palabras: "ninguna demostración es posible sin una simplificación convencional de los datos".²⁷³ En el proceso de selección de los rasgos distintivos se descarta lo que no es identificable como signo, el sonido complejo, la variación poco perceptible del sonido vocal; pero una pronunciación azarosa puede a su vez convertirse en idiófono o en alófono y ser finalmente aceptada como norma por semejanza con otras palabras. Fruto de un proceso de alteraciones inconscientes o de la convención arbitraria, la destrucción de información, en suma, forma parte intrínseca del lenguaje. ¿Cumple funciones comparables la pérdida de significación del epíteto ornamental en el verso homérico?

En la medida en que identifica lo que puede ser calificado de divino, la fórmula funciona como un operador lógico, pero lo que separa no es un resto desdeñable, sino todo lo contrario, y en consecuencia podemos decir que invierte el sentido de la destrucción que acontece en el lenguaje común. Condensa en realidad los dos procesos antes descritos en uno solo, porque sublima el resto que separa en lugar de despreciarlo, ensalza el significante liberado de la sumisión al significado. Obedece a una exigencia extralingüística, pero

²⁷² Saussure, *op. cit.*, p. 124.

²⁷³ *Ibidem*, p. 143. Y un poco antes, p. 142: "Un «estado absoluto» se define por la ausencia de cambios y como, pese a todo, la lengua se transforma, por poco que sea, estudiar un estado de la lengua consiste prácticamente en despreciar los cambios poco importantes, igual que los matemáticos desprecian las cantidades infinitesimales en ciertas operaciones, como el cálculo de logaritmos".

actúa sobre el lenguaje y reevalúa sus formas. Señala el margen irracional de la fabulación, la región brumosa en que los dioses "se sustraen". Marca el origen de los tiempos con un hito, más allá del cual no podemos remontar, y por otro lado autoriza la extensión de la fama de los héroes. A partir de un *tempo* dado en la ejecución del verso, la Musa sale al encuentro de "los hombres futuros", temporaliza el curso del devenir para incluirlo en el coro ancestral. La fórmula ornamental cumple exactamente una función "mito-lógica", pues establece la conexión entre la primitiva poesía cantada y el relato legendario que sirve de molde a otras formas de discurso. Con ayuda de la música lleva a cabo una sublimación de la identidad del sujeto épico que sostiene cierta relación con las estructuras del lenguaje.

En las notas manuscritas de los cursos dictados en la universidad de Ginebra entre 1907 y 1911, Saussure comparaba el fonema y su representación gráfica con un "ser mitológico".²⁷⁴ La escritura contribuye a sostener la ficción de una identidad del signo que preexiste a toda realización, en una esfera ajena a la realidad sonora de la lengua. En ese sentido, la lengua parece provenir de un decreto divino y guarda una relación permanente con la función fabuladora. Pero lo cierto es que, por otra parte, como dice Saussure, "no hay hecho lingüístico independiente de una materia sonora recortada en elementos significativos".²⁷⁵ La operación de "corte" de los signos lingüísticos comienza por su realización sonora y se completa con la posibilidad de repetir de manera aproximada los gestos de la fonación y las cualidades del sonido almacenados en la memoria, una suerte de danza ejecutada en el reducto buco-faríngeo, como decía Jousse. Sin embargo, concedemos al signo un valor de entidad abstracta fundado en la identidad de sus realizaciones

²⁷⁴ Cf. la nota correspondiente al tercer curso, 1910-1911, en *Cahiers Ferdinand de Saussure. Revue suisse de linguistique générale*, 58/2005, Droz, Ginebra, 2006, p. 148: "A veces hacemos de un signo gráfico un ser ficticio que parece preexistir a todo.[...] Ese signo está casi fuera de las lenguas como un ser mitológico".

²⁷⁵ *Cours de linguistique générale*, p. 153.

posibles.²⁷⁶ El modelo de la lingüística estructural es claramente económico: "la noción de identidad se confunde con la de valor y recíprocamente".²⁷⁷ En esto coinciden los caracteres respectivos del signo y del héroe épico encarecido por su valor en las batallas. El signo lingüístico tiene que venir igualmente avalado por el prestigio del asentimiento colectivo. Es mensajero de la palabra de Zeus, rumor del viento en las ramas del roble sagrado, fugaz indicio sonoro que anuncia la posibilidad del fuego celeste, como la imagen del caduceo o a la moneda impresa con el sello real. La abstracción que conlleva todo signo es un valor mítico comparable al del *ágalma* primitivo.²⁷⁸ Resulta inevitable pensar que hay cierta reciprocidad entre la identidad del signo y la fórmula de sujeto acuñada con ayuda del metro. Ambos responden a una misma lógica de dos caras propia de la palabra, que en un caso se orienta hacia el intercambio de valores simbólicos y en otro le vuelve la espalda, porque la voz humana puede optar por hablar o por alzar el canto. Tras la pérdida de significación, la fórmula de sujeto con epíteto ornamental genérico encubre una operación lógica inaugural. Las Musas ensalzan el nombre divino de todo aquello que no percibimos. En correspondencia, parece lícito preguntarse si hay alguna suerte de recurrencia musical en el signo lingüístico.

²⁷⁶ Véase las notas de Saussure para un libro en curso de elaboración, descubiertas en 1996 en los fondos de la Biblioteca Pública Universitaria de Ginebra: Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, edición de Simon Bouquet y Rudolf Engler, Gallimard, París, 2002, p. 32: sólo el "hecho abstracto" o la "identidad acústica" forma la "entidad acústica" y "no hay que buscar un objeto primero más tangible que ese primer objeto abstracto". Saussure también recurre al ejemplo musical, porque "ocurre lo mismo con toda *entidad* acústica" que se realiza y se aniquila en el tiempo: "¿Dónde *existe* una composición musical? [...] Realmente esa composición no existe sino cuando se la ejecuta; pero considerar esa ejecución como su existencia es falso. Su existencia es la *identidad* de las ejecuciones". Resulta discutible, sin embargo, que la memoria acústica obedezca realmente al concepto de identidad fabricado por el mito. Gracias a la comparación con el lenguaje, la entidad musical reclama correspondencia: exige comprender la identidad del signo sonoro como resultado de un trabajo coral de aproximación a la conjunción rítmica o armónica.

²⁷⁷ *Cours de linguistique générale*, p. 154. Cf. *Écrits de linguistique générale*, p. 28: "No establecemos ninguna diferencia seria entre los términos *valor*, *sentido*, *significación*, *función* o *empleo* de una forma, ni siquiera con la *idea* como *contenido* de una forma; estos términos son sinónimos. Es preciso reconocer, en todo caso, que *valor* expresa mejor que cualquier otra palabra la esencia de ese hecho, que es también la esencia de la lengua, a saber, que una forma no *significa*, sino que *vale*: aquí está el punto cardinal. *Vale*, por consiguiente implica la existencia de otros *valores*".

²⁷⁸ En otra de sus lecciones, decía Saussure: "todas las incongruencias del pensamiento provienen de una insuficiente reflexión sobre lo que es la *identidad* o los caracteres de la identidad, cuando se trata de un ser inexistente, como la *palabra*, o la *persona mítica*, o una letra del alfabeto, que no son sino diferentes formas del SIGNO, en sentido filosófico". Véase Robert Godel, *Les sources manuscrites du "Cours de linguistique générale" de F. de Saussure*, Droz, Ginebra, 1957, p. 136.

Para terminar de analizar las implicaciones de la teoría de Parry acerca de la pérdida de significación del epíteto ornamental genérico, consideremos qué alcance tiene su unión con el nombre propio, que en teoría es la designación más particular del sujeto. Dejando atrás la definición habitual del epíteto como aposición de un calificativo o predicado sin cópula que expresa una cualidad inherente al sujeto, Parry define dicha unión como fusión métrica: "Ha sido usado con su nombre hasta que se ha fundido con él en lo que ya no es, en cuanto a la idea esencial, más que otra forma métrica del nombre".²⁷⁹ ¿Cómo se puede fundir el significado del nombre propio con el de un epíteto genérico? La fórmula que resulta de la unión de ambos se identifica con el nombre, salvo en lo que respecta a su valor métrico, que la fórmula amplía para hacerle llenar una sección del verso. La fórmula es una frase nominal convertida en elemento rítmico. El epíteto ornamental no añade nada esencial a la significación del nombre propio, pero al fundirse con él le permite funcionar en cualquier otra ocasión que responda a la misma situación métrica, dotándolo de movilidad en la extensión del canto. El epíteto flexibiliza el uso del nombre propio, procurándole ocasiones para ser ensalzado, para extender sus parlamentos, para que se insinúe su perfil de estatua arcaica, su carácter de personaje dramático en ciernes.

El rápido influjo de la teoría formular tras la temprana muerte accidental de Milman Parry fue seguido, unas décadas después, de un reflujo deseoso de recuperar para Homero el prestigio del genio literario. En nuestros días se tiende a relativizar las aportaciones del helenista americano, sin haber extraído todas sus consecuencias teóricas. A lo largo de sus trabajos bruscamente interrumpidos, Parry volvió una y otra vez sobre el mismo punto, consciente de que había llegado a rozar el núcleo de la idea esencial: "El sentido característico del epíteto ornamental difiere profundamente del de las palabras que

²⁷⁹ Cf. <<Studies in the epic technique of oral verse-making. I. Homer and homeric style>>, p. 305.

portan adelante el movimiento del poema; pues el epíteto ornamental no tiene una existencia independiente. Es uno con el nombre, con el cual se ha fundido por el uso repetido, y la fórmula nombre-epíteto resultante constituye una unidad de pensamiento diferente de la del simple nombre sólo por una cualidad añadida de nobleza épica".²⁸⁰ El nombre que llamamos propio suele ser, en realidad, común y corriente. Necesita del apellido para distinguirse precariamente. Adquiere singularidad en su contexto familiar, fuera del cual se puede aplicar a numerosos sujetos. Al contrario, los nombres propios de los héroes principales de la *Ilíada* y de la *Odisea* preservan un resplandor imperecedero, aunque se convierten en valor intercambiable, desde el punto de vista métrico, en relación con un epíteto fijo como *dīos*. Alcanzan su destino singular en el seno de una comunidad excelsa celebrada por el común de los mortales. El sujeto épico es una figura palpitante, abarca un dominio de contorno variable, tan pronto contrae como expande el radio de acción de sus funciones. Por esta razón la fórmula nominal con epíteto genérico es comparable, en más de un aspecto, a los conmutadores enunciativos que permiten desplazar el valor de la función de sujeto –y de los indicadores de espacio y de tiempo– dentro y fuera del canto. Anticipa el "nosotros" que en la comedia ática jugará a representar unas veces al coro que evoluciona en la orquesta, otras al auditorio frente a ella, otras al conjunto de la ciudad y otras al poeta que reclama el triunfo en el certamen.²⁸¹ Sitúa al sujeto épico en una dimensión temporal legendaria que integra en su onda sonora a los héroes del pasado remoto, al auditorio presente y a "los hombres futuros" cuya experiencia estética define el radio de acción del sistema formular, cerrando un nuevo anillo del coro

²⁸⁰ «The homeric gloss: a study in word-sense», *op cit.*, p. 249.

²⁸¹ Las partículas llamadas "*shifters*" –en francés "*embrayeurs*", términos que traducimos por "conmutadores enunciativos"– son los pronombres personales, los adverbios de lugar y de tiempo y las desinencias verbales que se caracterizan por conmutar su valor cambiando de referente según el plano de enunciación. Funcionan como indicadores, pero a la vez tienen significado genérico. Los "*shifters*" de sujeto representan un problema muy particular del lenguaje, reflejado en el ejemplo del niño que no entiende que otra persona diga "yo". Cf. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1. *Les fondations du langage*, Minuit, París, 1963, pp. 176 y ss.

primitivo. Tres milenios después de que la Musa inspirase el canto del aedo jonio, la lectura solitaria actualiza la marca de la dislocación mítica inaugural y amplifica su pulso rítmico. La "totalidad armónica" de la que hablaba Kruszewski exige en cierto modo la lectura musical de Homero, remite necesariamente a un origen pre-lógico, aunque adyacente al sistema de la lengua. El personaje mítico sujeto a la conveniencia métrica del verso es la primera formulación del sujeto trascendental.

5. LA EXTENSIÓN METAFÓRICA

En los poemas de Homero hay otra clase de fórmulas que debemos considerar con atención. La pérdida de significado, que en las fórmulas de sujeto con epíteto ornamental cumple una función estructural precisa –marcar el origen de la leyenda, umbral que separa lo divino de lo humano–, puede ser discutida en relación con las fórmulas que juntan un epíteto metafórico a un nombre común y que parecen reclamar para Homero el lauro de la originalidad literaria. Parry subraya la frecuencia de expresiones como *épea pteróenta* ("palabras aladas"), usada por Homero 123 veces. "Aurora de dedos de rosa" (*rhododáktylos Ēōs*) vuelve 27 veces a lo largo de los poemas para señalar el comienzo de una jornada en la que se esperan nuevas y tremendas peripecias. La tesis de Parry es que la función de estas metáforas consistía simplemente en responder a las necesidades más recurrentes de la frase narrativa: no significan otra cosa que "dijo" o "al día siguiente", por medio de paráfrasis que ayudan a ajustar la medida del verso a lo que se requiere en determinada situación. Añaden, no obstante, imágenes de una calidad primigenia que todavía resultan admirables después de muchos siglos de literatura, lo cual incita a preguntar por el estilo de pensamiento que las origina.²⁸²

La belleza y la adecuación de tales metáforas fueron algunas de las razones que indujeron a Aristóteles a considerar a Homero por encima de todos los poetas. Los partidarios de la teoría unitarista se

²⁸² Cedric H. Whitman, en *Homer and the Heroic Tradition*, Norton, Nueva York, 1965, pp. 102 y ss., resalta el hecho de que Homero utiliza pocas metáforas, en comparación con la literatura moderna y contemporánea. Su rasgo más característico es el estilo directo, concentrado e intenso, pero todo su lenguaje resulta en cierto modo figurado, porque el sistema formular hace funcionar la expresión como imagen artística de la cual la metáfora propiamente dicha no es sino un caso particular. Parry, en «The Homeric Metaphor as a Traditional Poetic Device», *op. cit.*, p. 419, señalaba también la escasez de metáforas en toda la épica antigua, en comparación con la abundancia de símiles, y su carácter formular, ajeno a la expresión del pensamiento singularizado.

apoyan en ellas, tanto como en la concepción estructurada de los poemas, para descartar que la *Ilíada* y la *Odisea* sean obra de autor distinto a un genio literario sublime. Parry insiste, sin embargo, en que la gracia leve y precisa que las caracteriza proviene de su decantación a través de muchas generaciones. Esas cualidades que nosotros percibimos como acierto literario conmovedor no podían significar lo mismo para el oyente acostumbrado a escucharlas. Su efecto es comparable –dice Parry– al de las fórmulas rituales.²⁸³ Responden a las exigencias de construcción del verso, antes que a un propósito de originalidad puesto al servicio de las semejanzas, como pretendía Aristóteles. Con las cualidades propias del poeta letrado, el Estagirita atribuyó a Homero una lógica que no corresponde a su naturaleza.²⁸⁴ Parry atribuye las virtudes de la metáfora tradicional a razones muy distintas. Artículo tras artículo, fue arriesgando pasos en la descripción de la hechura de las fórmulas y de la mentalidad que comportan. Haciendo la recensión de los materiales de que disponían los aedos para complacer a su audiencia, dice un lustro después de su tesis doctoral parisina: "Para dar forma a ese modelo de pensamiento heroico, tenían los viejos relatos heredados a través del tiempo, y también un ritmo para contarlos, y las palabras y las frases adecuadas para hacerlo. La hechura de su dicción era obra de incontables poetas y de muchas generaciones que en su tiempo dieron con la palabra o con la frase heroica para cada pensamiento, y cada una de esas

²⁸³ Cf. «The traditional metaphor in Homer», *op. cit.*, pp. 371: Homero "siempre trae de nuevo la frase con el mismo ritmo en el mismo lugar del verso [...]; la expresión formular de Homero es en esto muy parecida al canto ritual". C. M. Bowra confirma, en su estudio del canto primitivo, la asociación de los encantamientos y las jaculatorias rituales con el verso adecuado a la danza. Parry recibió al parecer el influjo de la antropología norteamericana: en la universidad de Berkeley fue alumno del discípulo de Franz Boas, A. L. Kroeber, de quien pudo heredar las ideas sobre las artes tradicionales y el método histórico comparatista, además de la aplicación de las tecnologías audiovisuales al terreno de la etnografía, cf. John F. García, «Milman Parry and A. L. Kroeber: Americanist Anthropology and the Oral Homer», en *Oral Tradition*, 16/1, 2001, pp. 58-84.

²⁸⁴ Cf. *Poética*, 1459a, 5-8: πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖον ἔστιν. τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἔστιν. "Lo más importante con mucho es saber utilizar la metáfora. Porque es lo único que no se puede tomar de otro y es seña de un don natural; pues metaforizar bien es ver bien lo semejante". Cf. *Retórica*, 1405a, 8-10: καὶ τὸ σαφὲς καὶ τὸ ἡδὺ καὶ τὸ ξενικὸν ἔχει μάλιστα ἡ μεταφορά, καὶ λαβεῖν οὐκ ἔστιν αὐτὴν παρ' ἄλλου. "La claridad, lo agradable y la rareza son las cualidades principales de la metáfora; y el talento para la metáfora no se puede tomar de otro".

palabras era sagrada, dulce y maravillosa, y nadie podía pensar en cambiarla intencionadamente".²⁸⁵ Parry empieza así a dar por sentado que tras la conveniencia métrica hay una tradición rítmica que permite escandir los relatos antiguos y convertir en objeto de culto sagrado no sólo la figura del héroe singular, sino la palabra misma, pulida por generaciones de cantores. Los ritmos tradicionales llevan a cabo esa depuración ceremonial del lenguaje.

Intentemos hacernos una idea de cómo afectan los ritmos a la construcción de una fórmula metafórica. El metro dactílico condiciona los lugares del hexámetro en que puede ser usada una fórmula de determinada longitud. La selección de las palabras precisas llegaba probablemente tras numerosos ensayos en torno a las posiciones del verso en que solía hacerse patente la necesidad de una función enunciativa. El hallazgo afortunado de un cantor vendría a dar solución a la necesidad compartida por todo un gremio, cuyo reconocimiento debía de realimentarse con el favor del público. El hallazgo de las palabras que encajan en el ritmo, en un lugar preciso del hexámetro, obedece a leyes de asociación propiamente lingüísticas, pero la exigencia rítmica es previa a la exigencia de sentido. Lejos de limitar las posibilidades de la significación, ese hecho favorece la selección de una forma de decir inusual. La metáfora se hace necesaria cuando la forma usual de decir algo no se ajusta al ritmo general de la dicción y al intervalo métrico que hay que completar. Entonces intervienen las asociaciones propiamente verbales encadenando sentidos posibles y estableciendo correspondencias, entre las cuales destaca la imagen más adecuada, como si los significados respondiesen a una selección de frecuencias rítmicas o de consonancias armoniosas inaudibles.

La imágenes metafóricas arrastran consigo connotaciones más o menos vagas. Aunque su uso reiterado incite a pasarlas por alto, pueden volver a cobrar relieve si el contexto o la interpretación del

²⁸⁵ <<The traditional metaphor in Homer>>, *op. cit.*, p. 374.

cantor añaden algún matiz. El análisis literario nos hace conscientes del espectro de posibilidades de sentido que pueden dejar sugeridas a su paso o bien traer a primer plano. La fórmula más frecuentemente utilizada por el aedo para ceder su voz a los protagonistas de la intriga: "palabras aladas", se compone de dos sustantivos, uno de ellos adjetivado como epíteto pospuesto.²⁸⁶ Ambos tienen en común su relación con otras dos sustancias: el aire y el ritmo. El aleteo del pájaro mueve el aire de forma más o menos regular, comparable al modo en que lo hace la voz humana. El acierto de la metáfora estriba en la coherencia de lo que se asemeja y de lo que difiere entre los términos de la comparación. Las diferencias más evidentes son perceptibles de inmediato: el cuerpo del que habla o del que canta no se libra de la ley de gravedad, ni el pájaro que alza el vuelo emite otro sonido que el roce fugaz de las plumas contra el aire. Sin embargo, el vuelo de las aves es tomado como señal por los augures, su canto atrae la atención de los poetas, la expresión verbal se asocia por contigüidad con los seres alados desde tiempos inmemoriales. La comparación por semejanza entre dos conceptos vinculados con el aire y con el ritmo moviliza, por tanto, asociaciones metonímicas. Algo parecido ocurre de lado del término opuesto: la palabra. Significa elevación del espíritu, por oposición a la ley de gravedad que afecta a los cuerpos. Las vibraciones de la voz se elevan literalmente en el aire, de modo que la comparación revela una realidad que no se ve –el "aleteo" de la onda sonora– y acentúa una valoración moral que representa lo humano por excelencia. La metáfora es mezcla, en este caso, de metonimia y de sinécdoque, de nuevo un tropismo verbal complejo. Resulta evidente que la fórmula "palabras aladas" no es una simple figura de dicción, ni se reduce a expresar semejanzas. Es una "unidad de pensamiento" rítmico que provoca un ajuste por resonancia entre semejanzas aparentes y diferencias irreductibles. Más allá de las

²⁸⁶ Cf., por ejemplo, *Ilíada*, I, 201.

correspondencias formales, arrastra el pensamiento hacia la sospecha de una comunidad sustancial entre los términos que compara. Todo ello adquiere mayor o menor relevancia a lo largo del canto gracias a la reiteración formular, como si la metáfora se prestase a una regulación gradual del sentido que interesa hacer patente.

Con su admirable penetración habitual, Aristóteles percibe esa complejidad, pero la adapta a su plan de clasificación lógica. Sin entrar a valorar sus componentes materiales, define la metáfora según los esquemas generales de un lenguaje reducido a conceptos comparables con la abstracción matemática. De manera no siempre justificada, subordina la metáfora a la división entre géneros y especies o a las relaciones de analogía, renunciando a una parte considerable del potencial asociativo de las palabras.²⁸⁷ Por ejemplo, cuando afirma que la expresión de Homero "allá está detenido mi navío" traslada la significación del género a la especie, porque la situación descrita – estar varado o anclado – "es una entre las formas de estar detenido".²⁸⁸ Llamar metafórico al hecho de que no se precise el procedimiento en que se ha anclado o amarrado el barco resulta – a su vez – del todo impreciso, porque a Homero le basta con decir que la nave espera lejos de la ciudad, y en ningún caso entra en juego la imagen del artificio que le permite permanecer en el mismo lugar sobre las aguas. Si hubiera querido hacerlo, el aedo nos hubiera hecho sentir la materialidad de la soga o del ancla. Como ejemplo de traslación en sentido inverso – de la especie al género –, Aristóteles cita la frase: "Ulises ha llevado a cabo miles de hazañas", bajo la evidencia de que "miles" significa en realidad "muchas", lo cual es cierto, pero el hecho de que "miles" sea una especie de la pluralidad numerosa no es relevante; lo relevante es la valoración moral que la metáfora introduce como encarecimiento del héroe y, en particular, de la acción

²⁸⁷ Cf. *Poética*, 1457b, 5 y ss: "La metáfora es el transporte de un nombre de una cosa a otra, o del género a la especie, o de la especie al género, o de la especie a la especie o según la relación de analogía".

²⁸⁸ *Odisea*, I, 185 y XXIV, 308.

suya que en ese momento cuenta, que es haber hecho callar al infeliz de Tersites sacudiéndole con el cetro en mitad de la asamblea.²⁸⁹

Desde el punto de vista a la vez estético y funcional en el que se sitúa Parry, la explicación de la metáfora por sustitución de géneros y especies es imprecisa o irrelevante. Habla de una conveniencia distinta de la que pone en juego el verso homérico, aunque entre el metro del verso y la exigencia de rigor lógico pueda haber cierta conexión. Aristóteles dice que la metáfora debe estar "en armonía con su objeto" y que esa armonía resulta de la analogía, es decir, de un cierto sentido de la proporción.²⁹⁰ Debe ajustarse a las conveniencias y establecer comparaciones bellas por el sonido, por la significación y por la vista u otro de los sentidos.²⁹¹ Hay más de un criterio, por tanto, para asociar imágenes convenientemente y todo consiste en hallar el que resulte oportuno en cada caso: si una vestimenta escarlata le sienta bien a un joven, hay que encontrar el equivalente que convenga al viejo, no forzarle a vestir el mismo atuendo. Aristóteles da muestra de sentido común en lo que concierne a las apariencias, pero es discutible que la armonía que atribuye a las metáforas se explique en términos de analogía. Filolao decía que "lo semejante y emparentado no necesita ninguna armonía".²⁹² Lo mismo pensaba Heráclito, como sabemos: la armonía profunda no reduce las diferencias. Desde la perspectiva de los presocráticos, la metáfora no selecciona semejanzas, sino que indica la unidad oculta tras lo que difiere. Cuando comenta versos de Homero, el Estagirita encubre, por contra, una metáfora poco explícita: toma muestras de un lenguaje trabajado por el ritmo como ejemplo de otra suerte de regularidad. Con todo, no conviene precipitar el juicio con un pensador de su talla, que en otros pasajes atribuye cierto carácter poético al "percibir semejanzas" propio de su disciplina: "Hay que hacer las metáforas de cosas apropiadas, pero no

²⁸⁹ *Ilíada*, II, 272.

²⁹⁰ *Retórica*, 1405a, 10 y ss.

²⁹¹ *Ibíd.*, 1405a, 28-1405b, 18.

²⁹² Filolao, DK 44B6.

evidentes; así, en filosofía, percibir semejanzas incluso entre objetos muy alejados es testimonio de un espíritu sagaz".²⁹³

Entre las diversas especies de metáfora, "las más reputadas son las que se fundan en la analogía".²⁹⁴ Para describir la analogía, Aristóteles se sirve del ejemplo de Empédocles, quien llamó al atardecer "vejez del día" y a la vejez "poniente de la vida".²⁹⁵ La comparación se establece entre cuatro términos –el atardecer es a la duración de la luz del día como la vejez al transcurso de la vida– que sugieren la correspondencia con las proporciones de la octava musical o de la aritmética. Conocemos por experiencia las proporciones básicas de la octava –que relacionan los cuatro primeros números naturales: $2/1$ la octava, $3/2$ la quinta, $4/3$ la cuarta–, pero la duración total de la vida es incierta y la luz del día varía de un día a otro. Al comparar las duraciones del día y de la vida nos arriesgamos a presumir magnitudes que desconocemos. Sabemos que los ritmos astronómicos guardan relación con los ritmos biológicos, pero no podemos dar por sentado que sean conmensurables. Tenemos la certeza de que la vida llegará a su fin, de que en algún momento próximo se hará de noche, asociamos las dos experiencias de la duración porque una conduce a la otra, día tras día, inexorablemente, no porque haya proporción entre ellas que podamos expresar por medio de números. Una vez asociadas dichas experiencias, resulta fácil intercambiar los términos en que se expresan. Eso permite encadenar metáforas, establecer una nueva comparación entre dos tipos de analogía: la que relaciona de forma oscura duraciones temporales y las proporciones matemáticas o musicales. Pero dar por supuesto que unas y otras se asemejan es hacer sitio a la falsedad, aunque pongamos en hora todos los relojes. Siempre es posible extender las analogías, pero reducirlas a una expresión clara que

²⁹³ *Retórica*, 1412a, 11 y ss.

²⁹⁴ *Ibídem*, 1411a, 1 y ss.

²⁹⁵ *Poética*, 1457b 16 y ss. = Empédocles, DK 31B152.

condense una verdad durable no resulta igual de sencillo, sino que es más bien tarea –según la tradición– para muchos cantores. Consciente de la movilidad del lenguaje figurado, Aristóteles añade que en una analogía puede faltar la palabra para designar alguno de los términos, como por ejemplo en la frase "el sol siembra su luz divina", en la que la acción de sembrar y la semilla se comparan con la acción del sol – que no tiene nombre– y con la luz que cae sobre la tierra. No explica que esta analogía es particularmente fértil, sin necesidad de fijar sus cuatro términos de rigor, porque la luz solar ataja saltándose toda dilación lógica y ejerce influjo directo en la evolución de la semilla, es decir, porque la analogía se basa en el conocimiento de una condición física primordial como es el sol, padre de muchas metáforas.²⁹⁶

La metáforas del verso homérico alcanzan un alto grado de condensación, son como gérmenes dispuestos a desplegar nuevas formas en cuanto les dé la luz. La expresión "palabras aladas" se puede limitar a sugerir que hay un medio inmediato común a la voz humana y al vuelo del pájaro –el aire–, o bien desplegar la analogía según la cual la voz se relaciona con el ritmo lo mismo que el pájaro con el batir de sus alas. Puede recordarnos, además, la unidad entre las infinitas modulaciones de las lenguas y el canto de los pájaros, imagen favorita de los místicos, cuyo origen se hunde en la memoria borrosa de los intercambios entre Oriente y Occidente. Homero se sirvió de ella del modo que veremos a continuación. El poeta Alcman de Sardes proclamaba con orgullo: "sé cantar al estilo de todos los

²⁹⁶ En *Retórica*, 1407a, 11 y ss. Aristóteles explica que toda metáfora puede desarrollarse como una comparación. La analogía a su vez compara dos pares de términos pertenecientes cada uno de ellos a un mismo género. Más adelante, en 1410b, 15-25, añade que la metáfora desarrollada como comparación no resulta agradable. Para expresar, en sentido inverso de la extensión genérica de las analogías, la condensación de las metáforas, Aristóteles utiliza el término ενθύμημα, "idea que uno tiene en la mente" o "invención", término compuesto de ἐν y de θυμός, "fuerza de ánimo", "espíritu". Refiriéndose a las metáforas, Aristóteles dice que los ενθυμήματα elegantes son los que tan pronto como son enunciados, o al poco de ello, "generan conocimiento" (ἡ γνώσις γίνεται). Γένος, "género", deriva de γίγνομαι, "engendrar", "venir a la vida"; γνώσις, "conocimiento", deriva de γινώσκω, "aprender", "conocer". El Estagirita nos conduce aquí hasta la raíz seminal de los géneros, luz metafórica del conocimiento.

pájaros".²⁹⁷ Demócrito de Abdera precisó que el hombre es discípulo del ruiseñor en el canto.²⁹⁸ Más recientemente, Gregory Nagy ha estudiado el modo en que el ruiseñor (*aēdōn*) se convierte a partir de Homero en arquetipo del canto rico en variaciones y cómo pasa a la poesía europea, desempeñando un papel central en la producción de los trovadores provenzales.²⁹⁹ La épica griega contiene un germen poético-musical que la lírica europea habrá de desarrollar en diversas lenguas. En la *Odisea*, Homero compara el lamento de Penélope con el del ruiseñor, cuyo canto "con abundantes giros reparte en derredor mil resonancias" (*hē te thamà trōpōsa kheíi polyēkhea phōnēn*).³⁰⁰ Esa capacidad de variar o modular el canto se convierte en cualidad emblemática de los aedos de la tradición oral.³⁰¹ El ruiseñor es una metáfora del estilo de *mímēsis* que practica Homero.³⁰²

En el verso citado, aparece el término *trōpōsa*, del verbo *trōpaō*, equivalente de *trépō*, que significa "girar", "cambiar de dirección" o "volverse hacia".³⁰³ El sustantivo derivado *trópos* es "dirección", "manera" y también "modo musical", asociado a una afinación de la lira.³⁰⁴ Pero ya en Aristóteles es modo del canto en general.³⁰⁵ En Platón, *trópos* se aplica particularmente al discurso.³⁰⁶ La retórica proporciona al término el sentido de "figura de dicción" que queda

²⁹⁷ Alcman, fragmento 40: φοῖδα δ' ὀρνίχον νόμος παντῶν, D. L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford University Press, 2005, en adelante *PMG*. También frag. 1: "Soy una doncella que en vano canta cual la lechuza desde la viga del techo"; frag. 7: "He escuchado al ruiseñor junto a las corrientes del Eurotas"; y frag. 39: "Estas palabras y esta melodía compuso Alcman, vibrando la lengua para imitar la voz de las perdices". Véase la edición de Francisco Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, Gredos, Madrid, 1980, pp. 143, 147 y 150.

²⁹⁸ DK 68B158. Dice Demócrito respecto de los animales: "nosotros mismos hemos sido sus aprendices y discípulos en las cosas principales que nos ocupan: como de la araña en el tejido y la costura, de la golondrina en la arquitectura, del cisne y del ruiseñor en el canto que de ellos imitamos".

²⁹⁹ Gregory Nagy, *Poetry as Performance. Homer and beyond*, Cambridge University Press, 1996. Citamos según la traducción francesa: *La poésie en acte. Homère et autres chants*, Belin, París, 2000.

³⁰⁰ *Odisea*, XIX, 521.

³⁰¹ Nagy, *op. cit.*, pp. 17 y ss., 37 y 64.

³⁰² *Ibidem*, pp. 55 y 79. Cf. p. 13: "El sentido primero de *mímēsis* es el de «reactualización dramática», antes que el de reproducción de las relaciones de semejanza o de analogía que adquirirá con Platón y con Aristóteles.

³⁰³ Seguimos la etimología trazada por Nagy, *op. cit.*, p. 51. Cf. Chantraine, *op. cit.*, pp. 1142 y 1132-1133 y Magnien y Lacroix, *op. cit.*, p. 1902.

³⁰⁴ Píndaro, *Olimpicas*, XIV, 17: λυδῶ τροπῶ, "en modo lidio".

³⁰⁵ Aristóteles, *Problemas*, XIX, 38, edición de Ester Sánchez Millán, Gredos, Madrid, 2004, p. 270.

³⁰⁶ Platón, *República*, III, 400d: τρόπος τῆς λέξεως, "manera de decir".

fijado en el *tropus* de los gramáticos latinos. Del lenguaje escolástico pasa al latín vulgar como *tropare*, de donde vienen los términos franceses "*trouver*", "encontrar" y "*troubadour*", "trovador". El modo homérico de calificar los giros melódicos del ruiseñor tiene consecuencias de largo alcance. A partir de Platón, su deriva semántica se bifurca en dos ramales: musical y discursivo. El germen de la metáfora "palabras aladas" contenía, por tanto, la posibilidad de producir, bajo el influjo emblemático del ruiseñor, la designación genérica de las metáforas como tropos. Es una buena razón para cuestionar la definición que de ellas da Aristóteles.

La segunda metáfora formular más frecuente en Homero es "Aurora de dedos de rosa".³⁰⁷ Interviene como indicador temporal para señalar el comienzo de una jornada. Si hacemos caso a las estadísticas de Parry, el cantor épico tiene que delegar el discurso por medio de "palabras aladas" con frecuencia entre cuatro y cinco veces mayor de la que exige señalar –utilizando "Aurora de dedos de rosa" u otra fórmula parecida– el inicio inexorable de un nuevo ciclo diurno. En la epopeya los discursos entrecortan el curso del día con frecuencia sin sosiego. La luz del alba, en cambio, rasga cada mañana el horizonte con indiferencia suprema respecto de lo que pueda acontecerles a los mortales a lo largo de la jornada. Quizá les recuerde a algunos el color de la sangre, pero el aedo prefiere asociarla con una sensación de dulzura, como si la Aurora fuese una doncella virginal que adelantase sus manos para dar alivio a los héroes con tacto y rubor de pétalos. El aedo que halló la expresión se compadeció del destino de los seres humanos. Sus compañeros de gremio encontraron razones para apostar por una fórmula poco realista. Aristóteles, una vez más, se fija en la impresión visual del color y alaba que Homero no se haya limitado a decir "dedos escarlatas" o –peor aún– "dedos rojos".³⁰⁸ Pero

³⁰⁷ Cf., por ejemplo, *Ilíada*, I, 477.

³⁰⁸ *Retórica*, 1405b, 18-20.

reducir un hallazgo metafórico a su aspecto visual es como cortarle un ala al pájaro de la aurora, si se nos permite el juego.

La metáfora tiene un componente sonoro sin el cual no puede alzar el vuelo. Bruno Gentili define la "poética de la mimesis" de los griegos diciendo que "instituye el quehacer poético como reproducción de la naturaleza en sus aspectos auditivos y visuales".³⁰⁹ En "palabras aladas" se juntan, en efecto, un elemento sonoro y otro visual; en "Aurora de dedos de rosa", en cambio, las impresiones visuales se unen a un rastro difuso de sensaciones táctiles y olfativas, pero el elemento sonoro es, en cualquier caso, el medio en que se produce la conexión entre todas ellas. La voz permite representar el color como objeto separado de sus manifestaciones concretas, así como el "bloque de sensación" en que el rastro desvanecido de la impresión visual se funde con los demás datos sensoriales. El hecho de estar condicionada por la métrica del verso no le proporciona a la fórmula metafórica su significación, pero sí la ocasión de ir más allá del habla corriente, de modo que el hallazgo en la asociación de ideas es en cierto modo un eco de su condición métrica. A la reducida extensión que ocupa la fórmula en el verso responden un espectro de sensaciones inmediatas y un abanico de posibles desarrollos verbales.

Otra fórmula usada con frecuencia para designar el comienzo del día es "Aurora de azafranado velo": el color del horizonte al amanecer se asocia con un ropaje femenino teñido por una especia vegetal que convoca sensaciones del olfato y del gusto. Remueve, además, significados muy presentes para el oído de los griegos, que empleaban el azafrán para teñir los vestidos, en particular el de la novia en el himeneo, y también para dorar las inscripciones en las estelas de mármol.³¹⁰ En su tratado *De musica*, Arístides Quintiliano se ocupa del papel educativo del canto y evalúa los conceptos que condensan las metáforas de Homero: "cuando describe con perfecta voluptuosidad

³⁰⁹ Cf. *Poesía y público en la Grecia antigua*, p. 113.

³¹⁰ Cf. *Ilíada*, VIII, 1. Cf. Svenbro, *Phrasikleia*, pp. 101-102 y 108-109.

los amaneceres, adorna la frase con cosas que son a la vez de agradable color y de suave olor".³¹¹ Un poco más adelante, leemos: "Al enlazar estos conceptos unos con otros, se generan las frases y la forma de las frases, tal como de los variados jugos y esencias se producen los fármacos y los perfumes".³¹² Homero trata las ideas en sus metáforas al modo en que las cosas mismas a las que se refieren sus términos de comparación –pétalos de rosa o estigmas de la flor de azafrán– son tratadas en la fabricación de sus apreciables derivados, comparados a su vez con la frase y con su ordenamiento en el verso. Arístides Quintiliano despliega la analogía contenida en las metáforas homéricas para afirmar la consustancialidad entre las palabras y las cosas, sin que ello implique confundir conceptos o sensaciones ni reducirlos a semejanzas de forma o de color.

Algunas semejanzas intervienen, desde luego, en la mimesis por medio de la danza y del canto, por ejemplo: cuando Alcman hace imitar al coro de muchachas espartanas el son de las perdices –aves de pico rojo como la sangre–; pero no pueden ser clasificadas en géneros y especies diferenciados. Las coreutas y las aves imitadas se asemejan quizá en el movimiento agitado y en el bullicio, ambos conjuntos pertenecen al género de los animales que tienen voz, las lenguas vibrantes de las doncellas acaso provoquen la comparación algo alocada con el duro pico bermejo, pero las diferencias específicas de la voz humana, del vuelo, etc., no entran en consideración en esta mimesis sonora. Sin embargo, los versos de Alcman –de los que apenas nos han llegado unos fragmentos– liberan una intensidad poética singular. El texto arruinado conserva un eco de su ejecución por el coro femenino de Esparta hace dos mil setecientos años, tiene poder todavía para hacer revivir sonidos y fantasmas que recorrieron

³¹¹ Arístides Quintiliano, *De musica*, II, IX, pp. 69-70. Cf. la traducción española de Luis Colomer y Begoña Gil, *Sobre la música*, Gredos, Madrid, 1996. Citamos según la edición de R. P. Winnigton-Ingram, *Aristidis Quintiliani de musica libri tres*, Leipzig, 1963, cuya paginación y números de líneas reproduce la edición de Colomer y Gil.

³¹² *Ibidem*, II, X, p. 73.

la senda entre lo salvaje y lo civilizado. La imagen poética cristaliza en un límite donde se sostiene una especie de contrabando sin ley de cambio expresa entre impresiones visuales y emisiones sonoras. Lo visible es huella luminosa que en vano aspira a ser eterna, el sonido onda invisible de rastro efímero que puede ser reproducida de vez en cuando. Parecen mercaderes de distinta lengua y nación que comercian dándose la espalda, mirándose, no obstante, de reojo, atentos a la entonación de lo que murmuran.

Deleuze llama "cortadura irracional" justamente a la operación racional por excelencia, que consiste en representar la huella visible por medio de la onda sonora. Jousse nos advierte de que la impresión óptica es también un complejo gestual: se forma en la retina como resultado de una danza minúscula del ojo. En la vecindad del cerebro, el nervio óptico y nervio auditivo aproximan las frecuencias de sus respectivos impulsos. La imagen es sinestésica por naturaleza. Nuestra percepción nos obliga a pensar que hay consustancialidad –además de división– entre lo visible y lo audible, alguna posibilidad de un valor conmensurable, incluso, entre las velocidades abismalmente alejadas de la luz y del sonido, pero no podemos pensar en ello sino a oscuras, a tientas, de espaldas a la razón, porque la razón se expresa como oposición distintiva que establece demarcaciones funcionales y deja de lado un resto infinitesimal desdeñable. Pese a ello, el lenguaje no puede ser reducido a operaciones lógicas, ni siquiera cuando se ordena cuidadosamente por escrito. La escritura misma recorre la frontera de los dislocados intercambios audiovisuales.

Para reconstruir el valor efectivo de las antiguas metáforas, de hecho, solamente tenemos restos visibles. Nada despreciables, por cierto, pues son el único indicio de una verdad que necesitamos comprender. A través de la "escucha" atenta de los textos y de una reflexión rigurosa, Gentili nos permite reconstruir el sentido de la actividad mimética del coro heleno: "Una *performance* imitativa que en el ritual de la ceremonia identifica a las personas del coro, en una

relación de «magia» simpática, con el público presente".³¹³ Hoy no parece indispensable hablar de magia –aunque que el público heleno lo percibiese así– para describir el hecho de que la mimesis no es mera reproducción de formas. Es reproducción de un medio adecuado para el enlace de las figuras visibles con los sonidos preservados por la tradición, para la conmutación enunciativa entre cantor y la Musa, entre el sujeto heroico y el público presente, entre la actualidad y el tiempo remoto, entre el espacio cívico y el ámbito de la leyenda.

Las metáforas formularias contraen experiencias sensoriales, gestuales, musicales y verbales en un bloque de espacio-tiempo cuya entidad no es definida simplemente por la frase ni por la *extensio* lógica de los conceptos que contiene, sino por la correspondencia variable entre diversos planos de actividad que interfieren con el lenguaje, estableciendo relaciones escalares que conectan el horizonte con la actividad neuronal, pasando por los círculos de la actividad pública, por el ámbito del diálogo privado, por las extensiones del verso y del discurso, por los límites del documento escrito, por los reductos internos de la fonación, de la visión y de la audición. En cada uno de esos planos se produce un reajuste continuo de frecuencias que sostiene la relación con los demás hasta cierto punto. Variables temporales como la estación del año o la hora del día guardan relación con la actividad del coro, y ésta a su vez con el metro del verso; las palabras impresas en un rollo de papiro discurren ante los ojos a la luz de una vela en cualquier época del año. El verso es una huella de la actividad verbomotora, un instrumento fósil que los arqueólogos del lenguaje no saben cómo volver a hacer sonar. Pero en las dimensiones

³¹³ *Poesía y público en la Grecia antigua*, p. 115. Frente a la interpretación de Havelock, centrada en el uso que hace Platón del concepto de mimesis, Gentili profundiza en su significado preplatónico. Havelock, *op. cit.*, p. 38, resalta la polisemia propia del concepto, que se aplica tanto a la composición y a la interpretación como al aprendizaje, lo cual permite a Platón desplazar su sentido "de la situación artística a la educativa". Gentili se remonta a la costumbre antigua, asentada en los ritos iniciáticos y orgiásticos, de reproducir aspectos de la naturaleza por medio de las figuras de la danza o de instrumentos musicales, como el *πόμπος* mágico que imitaba el mugido del toro. En este contexto hay que situar el fragmento antes citado de Demócrito, acerca del origen animal de las prácticas culturales. La reproducción de la tradición poética respondía a esa misma mentalidad que daba lugar a la imitación de las voces animales e implicaba la "identificación psicológica" del ejecutor y del receptor con lo imitado. Cf. *op. cit.*, pp. 116, 120 y 124.

del hexámetro homérico se perciben hábitos rítmicos contraídos durante milenios, como en los estratos geológicos o como en el corazón de un árbol talado. A diferencia de los rastros inorgánicos o inertes, cuyo mutismo hay que interpretar, las huellas rítmicas de los helenos hablan todavía como ánimas que ansían reencarnarse.

Algunas metáforas formulars alcanzan la extensión completa del hexámetro, como aquella que, tras el áspero intercambio de propósitos entre Aquiles y Agamenón, prepara el discurso conciliador del viejo Néstor: "de su lengua fluía una voz más dulce que la miel" (*toū kai apó glóssēs méritos glykíon rhéen audé*).³¹⁴ Parry comenta esta fórmula insistiendo en el carácter tradicional de su hechura y añade indicios acerca de su musicalidad, que paulatinamente se va mostrando como fundamento de un sentido poético distinto de la significación lógica: "Las Musas eran verdaderamente quienes daban a aquellos poetas voces más dulces que la miel. Y aquellas partes de la dicción que no guiaban la historia misma, porque su significado no era necesario para la comprensión, perdieron dicho significado, pero se convirtieron en una música familiar de la que la mente se halla agradablemente enterada, aunque la conoce tan bien que no se esfuerza por seguirla. En efecto, la poesía se acerca así a la música, cuando las palabras tienen más bien un talante que un significado. Y no debiera uno pensar que, porque el significado en buena parte se ha perdido, cesa de importar si es bueno o no. Pese a que el significado sea más bien sentido que entendido, está ahí, e importa si la música negligentemente oída es buena o mala. De esta clase es el encanto de la metáfora fija en Homero. Es un encantamiento de lo heroico".³¹⁵

En las fórmulas de sujeto con epíteto genérico, la pérdida de significación cumple una función lógica inaugural, representa al sujeto heroico semidivino como lugar común con el cual el cantor y el oyente se identifican, señala que exime de la necesidad de remontar más allá

³¹⁴ *Ilíada*, I, 249.

³¹⁵ <<The traditional metaphor in Homer>>, *op. cit.*, pp. 374-375.

del origen mítico. Aunque en las fórmulas metafóricas la repetición frecuente conlleva también alguna pérdida de significación, ésta es menos determinante, se torna cualidad musical que rodea a los personajes como un aura, imagen desvanecida que puede ser ocasionalmente realzada para hacer valer las ideas que condensa, si la atención del oyente o del lector se demora en ella, cuando la interpretación del cantor o el contexto lo requieren.³¹⁶ Esa atenuación funcional del sentido se hace explícita y cobra relieve artístico en una fórmula que, sin ser exactamente metafórica, cumple un papel semejante. Es la contrapartida de las metáforas del amanecer, reiterada en la *Odisea* para marcar el fin de una azarosa jornada: "nos rendimos al sueño escuchando el romper de las aguas".³¹⁷ La sensación que produce este verso es de reposo tras una actividad intensa, pero deja una expectativa en suspenso, como el silencio momentáneo en que desemboca el canto al final de una estrofa, donde se prepara la vuelta del estribillo inicial. Completa el juego de indicaciones temporales que señala el ritmo de los días en la epopeya, se sirve de los recursos habituales de la canción para cubrir la extensión de un episodio. Se distingue de otros indicadores del final de la jornada menos relevantes no sólo porque ocupa todo el verso remansando el fluir de la narración –cosa que también hacen otras fórmulas comparables–, sino porque acentúa con su significado

³¹⁶ Whitman, *op. cit.*, pp. 114-115, proporciona ejemplos de cómo una fórmula recobra significación en un determinado contexto, rebasando su condición habitual de "mero ornamento épico". Así cuando en *Ilíada*, XVI, 705, Patroclo, que intenta asaltar los muros de Troya haciendo frente al mismo Apolo, es llamado "semejante a un dios". O cuando Aquiles, en XXIV, 572, sale de su tienda fiero "como un león" tras amenazar de muerte al viejo y atemorizado Príamo. "Incluso un cliché como <<Aurora de dedos de rosa>> –dice Whitman– pasa de lo funcional a lo simbólico por constante referencia al espacioso mundo de los dioses". El cantor épico puede acentuar, por su parte, una determinada frase con variaciones melismáticas o de *tempo*.

³¹⁷ *Odisea*, IV, 430: δὴ τότε κοιμήθημεν ἐπὶ ῥηγμινὶ θαλάσσης, literalmente: "entonces caímos dormidos junto a la rompiente del mar". La misma fórmula retorna en IV, 575 y en IX, 169, donde Pabón traduce de manera levemente distinta, igualmente eficaz desde el punto de vista sonoro, pero reduciendo el efecto de la reiteración formular: "nos dormimos oyendo el romper de las aguas marinas". La seca traducción de Bérard: "nos acostamos para dormir en la orilla arenosa del mar" ("on s'étend pour dormir sur la grève de mer") suprime sin más el componente sonoro implícito en ῥηγμινὶ ("rompiente") o en otros derivados de ῥήγνυμι ("romper", "hacer estallar"), como ῥήκτης, ("temblor de tierra") o ῥάγδιος ("violento", dicho de una tormenta). Cf. Chantraine, *op. cit.*, pp. 971-972. El verso que sigue a esta fórmula de fin de jornada en los pasajes citados es la fórmula habitual de inicio de la jornada siguiente: Ἥμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥος: "Al mostrarse la Aurora temprana de dedos de rosa".

particular el sentido rítmico y el valor de la pausa que prepara la atención para las peripecias que se avecinan.³¹⁸

En esta fórmula, la pérdida de significado pasa a primer plano, se convierte en protagonista, se retrata en el desvanecimiento de la conciencia y del cuerpo fatigado de los héroes. El significado de la frase coincide con el efecto adormecedor de la repetición formular, que cierra un periodo narrativo dándole aire de canto hipnótico. De nuevo la fusión de planos de referencia –plano de la ejecución, actual o de enunciación; plano narrativo, remoto o del enunciado– se muestra como truco particular del arte del poeta heleno, quien parece complacerse en poner a prueba la atención del oyente, demasiado absorto quizá en el curso de la intriga como para distinguir entre fantasía y realidad. No se trata de una metáfora exactamente, pero cumple un papel comparable por su capacidad de atraer la imaginación hacia un umbral en el que oscilan datos sensoriales, perceptivos e incluso conceptuales. Las metáforas de Homero parecen supeditadas a otro tipo de exigencia expresiva que hace posible condensar sensaciones e ideas en torno a una imagen, sin importar mucho que ésta sea directa o metafórica.³¹⁹

La fórmula en cuestión aproxima las sensaciones de la marea y del sueño sin llegar a exigir su asociación por semejanza, sin que la contigüidad desemboque en sustitución simbólica de un término por

³¹⁸ En el episodio citado del canto IV, 430, tras un descanso nocturno en la isla de Faros, Menelao se apresta a atrapar al Viejo del Mar, el multiforme Proteo, con ayuda de su propia hija Idotea. En el mismo canto, v. 575, Menelao escucha las últimas nuevas acerca de Ulises de boca de Proteo, antes de descansar para iniciar al día siguiente el regreso a su patria, con el que concluye su relato a Telémaco de las noticias que tiene de Ulises. En el canto IX, 169, Ulises y los suyos, tras una jornada de cacería concluida con un festín junto a la nave, van a internarse al día siguiente en la cueva del Cíclope. Cf. una fórmula semejante en XIX, 427: "a sus lechos marcharon buscando el regalo del sueño". Le sigue, como era de esperar: "Al mostrarse la Aurora temprana de dedos de rosa". El crepúsculo vespertino se indica varias veces en la *Odisea* con otra fórmula: "A ponerse iba el sol y las sombras ganaban las calles", cf. II, 388; III, 487 y 497, en donde la repetición en tan corto espacio produce la sensación neta de estribillo; XV, 185 y 296, donde la fórmula es incongruente, pues la acción se sitúa en la nave de Telémaco, en plena travesía.

³¹⁹ Whitman, *op. cit.* pp. 110-111, contradice así el punto de vista de Aristóteles acerca de la importancia de las metáforas y su relación con el genio singular: "Ya sea que una fórmula dada incluya o no una metáfora, es en todo caso imaginista y apela directamente a los sentidos. [...] pues toda expresión poética es un artificio cuyo propósito es la subordinación de las relaciones lógicas al simbolismo de la forma artística; y esa tarea está igualmente bien realizada –si no mejor realizada– por una serie especialmente concebida de fórmulas que por la metáfora. De hecho resulta que la metáfora es una de las muchas técnicas empleadas por la fórmula para construir imágenes".

otro. La oscuridad de la noche da paso al fragor en que se hace presente el mar inmenso, el sonido insistente convoca su imagen luminosa todavía reciente, la blancura efímera de la espuma; la mente del héroe se adormece viendo pasar escenas del día transcurrido, presintiendo nuevas cuitas. Límite en que la visión desvanecida se cruza con la marea de lo audible, la playa cantada por Homero es la imagen de la cortadura irracional deleuzeana. En el desvanecimiento de la conciencia que cae en la profundidad del sueño, que se abisma escuchando la composición infinitesimal del rumor de la marea, Leibniz ejemplificó la unidad absoluta de la mónada.³²⁰ La atenuación gradual del sentido permite precisar la idea sin recurrir a la clasificación lógica. No es mero aturdimiento, sino una ley que rige los intercambios entre palabra y música. Leibniz confía a la pérdida de la conciencia el cometido de expresar la unidad de la mónada porque concibe el mejor de los mundos posibles como armonía preestablecida, a la que da el nombre de Dios. Pero tampoco resulta imprescindible poner en manos de un ser divino la explicación de la mónada como punto de vista sobre el infinito, que alcanza hasta el límite en que su percepción se desvanece, relacionado con un infinito de mónadas o puntos de vista que por necesidad armonizan sus percepciones en el mejor de los mundos posibles. La percepción que cada mónada tiene del mundo resulta de la infinitud de puntos de vista que a su vez la perciben y proyectan su influjo sobre ella, limitando su campo de acción. El mejor de los mundos posibles –predeterminado según Leibniz por la voluntad divina– no tiene por qué ser concebido como un plan estático o un axioma inicial del que todo lo demás se deduce. Se compone en devenir como una sinfonía en la que de continuo se ajustasen variaciones infinitas. Así podemos entender la unidad del sistema

³²⁰ G. W. Leibniz, «Monadología», 20 y 21, *Opera Philosophica omnia*, edición de J. E. Erdmann, Berlin, 1959, p. 706: "Pues experimentamos en nosotros mismos un estado en el cual no nos acordamos de nada ni tenemos percepción distinta alguna, como cuando caemos desfallecidos o cuando nos abruma una profunda somnolencia sin sueños. En ese estado el alma no difiere sensiblemente de una simple Mónada". Cf. «Réflexions sur l'essai de l'entendement humain de Mr. Locke», *ibídem*, p. 137: "como cuando escucho el ruido del Mar, oigo el de todas las olas en particular que componen el ruido total, aunque sin discernir una ola de otra".

formular de Homero, abierto a la extensión gracias a la economía que condiciona y armoniza sus componentes.

Las unidades del sistema –fonema, sujeto heroico, fórmula rítmica, imagen metafórica, episodio– están condicionadas por las fuerzas naturales y por las costumbres sociales que integran la pluralidad en diversos planos de acción relacionados entre sí: de la masa de los planetas depende la duración de los ciclos del sol, de la comunidad de hablantes las cualidades variables de un fonema, de los movimientos del coro la forma de los versos. El coro contrae una imagen del cosmos como si fuera una lente, a través del metro del verso la ciudad y sus ancestros nos contemplan. Las imágenes poéticas se conectan bien por cercanía, bien a través de la distancia, produciendo asociaciones inusuales, dislocaciones aparentes. Cuanto mayor es la distancia que separa dos imágenes, más lejos alcanzamos a ver cuando se asocian. La luz que siembra sus rayos sobre la tierra – por retomar la analogía de Aristóteles– reduce, de hecho, toda distancia metafórica: marca el ritmo de las estaciones, de las cosechas y de las celebraciones. La conveniencia métrica expresa la adecuación de las actividades humanas a los ciclos naturales. La fórmula que completa los hexámetros dinamiza el curso del relato, los versos que marcan el inicio y el fin del día extienden la influencia de las fuerzas naturales en el plano de la fábula, el episodio se ajusta tanto al influjo del metro como al ciclo de los días. Su extensión total depende de exigencias que no son musicales: de los acontecimientos acomodados a la ficción por el aedo, de las formas del lenguaje, pero la práctica musical proporciona los medios para organizar de forma conveniente las palabras dentro del verso, así como el curso del relato, de manera coherente con las actividades sociales y con los ritmos de la naturaleza.

Debemos considerar, por tanto, la posibilidad de relacionar la extensión lógica con las exigencias del metro en el verso homérico, tanto en la dimensión sintagmática en que se amplían las unidades

sucesivas del discurso, generando ritmos de distinta amplitud, como en la dimensión paradigmática de la *extensio* propiamente dicha, que depende de una definición previa –es decir, de la comprensión o *intensio* de los conceptos– y permite regular las metáforas y las analogías al modo de Aristóteles, aunque tal regulación esté lejos de explicar su naturaleza. El lenguaje lógico y el lenguaje poético comparten ciertos rasgos originarios, pues ambos son reducciones formalizadas de la actividad verbomotora, aunque sometida a exigencias de distinto signo. La cuestión está en averiguar si hay alguna suerte de conexión entre ambos. Cedric H. Whitman estudia el modo en que el sistema formular desentrañado por Milman Parry estructura, como "un lenguaje dentro del lenguaje", la totalidad del pensamiento homérico, permitiendo integrar en el coro de las voces tradicionales la aportación de una inteligencia poética singular, cuya acción –según el helenista norteamericano– resulta patente en el refinado arte con el que están construidas la *Ilíada* y la *Odisea*.³²¹ Whitman distingue entre la función denotativa o representacional del lenguaje que transmite un mensaje o remite a un objeto, y la función "presentacional" que expone las escenas del canto ante el oyente o el lector como un objeto artístico comparable a las pinturas sobre cerámica o al relieve esculpido en mármol.³²² La lógica propia del lenguaje poético está hecha de imágenes –entre ellas, las metáforas–, connotaciones y asociaciones "supralógicas" estructuradas en un conjunto que sostiene cierta armonía o reciprocidad formal con las "unidades semánticas" que lo componen.³²³ La riqueza de sentido de las imágenes es consecuencia de una estructura que multiplica las resonancias entre sus elementos.

El carácter que imprime la fórmula como "unidad de sentido" condicionada por el ritmo se hace extensivo al verso, al episodio y a

³²¹ Cf. Whitman, *op. cit.*, p. 112.

³²² *Ibidem*, pp. 104 y ss.

³²³ *Ibid.*, p. 109-110. Whitman redefine desde este punto de vista la fórmula como "unidad semántica identificada con una exigencia métrica".

los periodos del relato que, por razones de la intriga, reclaman una "respuesta mental unificada", hasta cubrir la totalidad del poema, que adquiere monumentalidad al responder a los juegos de ritmo y de simetría con que se organizan las unidades menores. Las fórmulas y las unidades más extensas son como "piezas de un mosaico" que en cualquier punto puede ser contraído o expandido, ya sea en sus extremos o en el centro, sin que el conjunto pierda cohesión.³²⁴ En boca del aedo, las metáforas se expanden en forma de símiles que dan ocasión de multiplicar los juegos de sentido. Por ejemplo, al final del canto VIII de la *Ilíada*, las hogueras de los troyanos acampados en la llanura que separa Ilión del campamento aqueo se comparan con las estrellas del cielo, cuando su luz cae sobre un paisaje apacible que regocija el alma del pastor; el término que permite la comparación no es sólo la luz de las fogatas en la oscuridad de la noche, sino su número incalculable, multiplicado por el de los guerreros que en torno a ellas se agolpan, de modo que la imagen de quietud bucólica no interviene sino para contrastar con la grave amenaza que se cierne sobre los aqueos.³²⁵ El contraste se acentúa con deliberación para servir al propósito dramático, la tensa vigilia nocturna preludia la batalla inminente, dando otra vez suspense al final de una jornada, pero ahora en grado tal que impide abandonarse al sueño. El símil modula con sus variaciones una función poética normalizada. En el canto XII, las piedras arrojadas desde ambos bandos contra el enemigo se comparan con una densa nevada. La ligereza de los copos y su silencio algodinoso nos aíslan por un instante del bullicio salvaje de los proyectiles que abollan cascos y broqueles.³²⁶ La misma comparación retorna unos versos más adelante, pero expandida hasta ocupar el doble de extensión, combinando imágenes repetidas con

³²⁴ *Ibíd.*, p. 112. Cf. p. 123: "Este uso de los materiales poéticos es enteramente característico de Homero. Descansa en la compresión o en la expansión de imágenes cuya unidad más pequeña es la frase formular y cuyo desarrollo más largo puede alcanzar muchos versos".

³²⁵ *Ilíada*, VIII, 555 y ss.

³²⁶ *Ibidem*, XII, 156-161.

otras nuevas.³²⁷ Los símiles homéricos funcionan como unidades de sentido que se insertan en un punto del relato y se expanden según la voluntad del cantor para poner a prueba el *pathos* de sus oyentes. La continuidad de la narración momentáneamente interrumpida no hace sino ganar fuerza cuando se reanuda, por efecto de contraste.

"Así las imágenes –dice Whitman– devienen acción; y la escena es imagen dramatizada".³²⁸ El encadenamiento de metáforas tiene por objeto movilizar las semejanzas –no simplemente clasificarlas– tanto como las diferencias y promover toda suerte de asociaciones. En los ejemplos citados, la asociación por semejanza, en base a la sola idea de los objetos numerosos que caen del cielo, contrasta con las múltiples diferencias entre los copos de nieve y las piedras que dicha idea hace resonar en la mente. Los efectos cinéticos de la imagen no solamente cuentan en el plano del significado, provocando lo que Whitman llama "la dramatización en términos visionarios",³²⁹ sino que conciernen al *tempo* del relato, al ritmo y a la medida de los episodios, fenómenos que reclaman una descripción del modo en que las formas sonoras sostienen la "estructura visionaria".³³⁰ Whitman apenas alude a los aspectos sonoros de pasada, para precisar que lo que entiende por "presentacional" consiste en cierta permanencia de la imagen poética en la mente, comparable al efecto de una pintura o de una escultura, distinta de la secuencia temporal propia de la música y de las palabras.³³¹ Su análisis permanece casi enteramente ajeno a la polaridad entre lo visible y lo audible que hemos considerado como condición esencial de la función fabuladora y como explicación del sentido originario de la mimesis. Sus ejemplos eminentemente

³²⁷ *Ibíd.*, XII, 278-289

³²⁸ Whitman, *op. cit.*, pp. 117 y ss.

³²⁹ *Ibídem*, p. 123.

³³⁰ *Ibíd.*, p. 125. Fränkel, *op. cit.*, p. 54-55, dice que los símiles homéricos obligan a combinar imágenes diferentes, produciendo una suerte de "visión estereoscópica. [...] Los símiles ensanchan el horizonte al detener el curso de la acción e introducir en ella una consideración detallada".

³³¹ *Ibíd.*, p. 105.

visuales, sin embargo, tienen un carácter particular, pues no se limitan a destacar los aspectos más obvios de la imagen.

Algunos de ellos resultan especialmente sugestivos, aunque puedan inducir a confusión: "Cuando las fórmulas se combinan y se vuelven a combinar como en las escenas homéricas de batalla, se asemejan al caer de las piezas de cristal en un caleidoscopio. [...] La mente del poeta actúa como el espejo en el interior del caleidoscopio, redondeando de continuo la caída de las fórmulas en un conjunto orgánico más amplio".³³² Resulta concebible que las fórmulas se precipiten siguiendo cierta fuerza atractiva para encajar en la mente del cantor, pero no que ésta sea un medio cerrado ni comparable a un juego de espejos. Cada cantor sostiene las proporciones del verso por medio de una reproducción activa de las palabras y de las formas musicales aprendidas. Como decía Nietzsche, en la mente del poeta habla una "muchedumbre de espíritus" que la convierte en un medio abierto e inabarcable, que no puede ser sostenido en una mano y contemplado con un ojo. El hecho de que la combinación azarosa de un número limitado de cristales provoque innumerables combinaciones de formas, que parecen regulares al ser reflejadas por los espejos ocultos en el caleidoscopio, resulta sugestivo, pero no puede llamarnos a engaño. En el poema épico, las combinaciones posibles de fórmulas cristalizadas son también innumerables, más su regularidad no es un reflejo pasivo ni un efecto óptico, sino que resulta de un trabajo de selección y decantación de formas sostenido durante generaciones. Lo que se repite con regularidad a lo largo del poema épico son fórmulas sonoras, no simetrías visibles, aunque las contemplemos puestas por escrito. Los fantasmas que la voz convoca varían incesantemente, no sostienen proporción geométrica, corren hacia la sombra a la velocidad de la luz. El propio Whitman indica los límites de la comparación de la poesía oral con los productos de las artes plásticas: "Las metáforas no

³³² *Ibíd.*, p. 124.

se encuentran en las excavaciones". La escasez de figuras de dicción en Homero deriva del hecho de que la mayor parte de ellas son fórmulas cuya repetición favorece cierto tipo de variaciones. Whitman propone otra explicación del mismo hecho: "Todo su mundo es una metáfora, un simbolismo grandiosamente articulado de la vida heroica. Su naturalidad aparente es producto de lo exactamente opuesto, una convención altamente artificiosa".³³³

La convención métrica no sólo proporciona al lenguaje corriente estabilidad formal, sino también una versatilidad distinta de la que el habla emplea para expresar deseos y designar situaciones o cosas. El esquematismo y la pérdida de significación de las fórmulas favorecen la creación de tipos genéricos, pero también la posibilidad de hacerlos variar, dotándolos de matices. Algunos de los caracteres pintados por Homero no son tan esquemáticos como los de los héroes principales, calificados por un epíteto genérico. Whitman aduce el delicado ejemplo de la princesa feacia Nausicaa, paradigma del paso de la adolescente a la edad de mujer.³³⁴ Tampoco podemos deducir de ello que las imágenes de la épica resulten de un propósito de reproducir la realidad, pues, aunque se mantienen en contacto con ella, la convierten en fantasía estilizada. A pesar de todo, el lenguaje selecto de la poesía alcanza a expresar aspectos de la realidad que escapan a los propósitos del habla, una parte de la verdad responde a la estilización poético-musical. De los factores que condicionan esa estilización –un modo de acceso indirecto a las verdades menos evidentes–, el ritmo cumple un papel determinante, porque establece conexiones entre diversos planos de realidad. La tradición épica perfila individuos genéricos que alcanzan su diseño "cristalizado y formular" por medio de la identificación de la frase con "un patrón rítmico fijo".³³⁵ Whitman no puede dejar de reconocer que la presentación de

³³³ *Ibíd.*, pp. 126-127.

³³⁴ *Ibíd.*, p. 123.

³³⁵ *Ibíd.*, p. 124.

la imagen poética es específicamente sonora, verbal y musical, pero su tesis consiste en explicar a Homero por comparación con las artes plásticas de su tiempo. Ahora bien, si los cantos homéricos son una idealización metafórica del mundo heroico, la comparación de la tradición épica oral con las artes plásticas es a su vez metáfora de una metáfora, por medio de la cual parece alejarse la posibilidad de comprender la naturaleza particular de la mimesis sonora. Pese a ello, alguno de los ejemplos propuestos merecen especial atención.

Whitman compara los poemas homéricos con la cerámica del llamado Periodo Geométrico, comprendido entre los siglos IX y VIII a. C. En las ánforas de la necrópolis ateniense de Dípilon, datadas en torno a 750 a. C., entre los motivos geométricos que llenan por completo la superficie, aparecen las primeras figuras humanas y animales pintadas tras la desaparición de la cultura micénica, cinco siglos atrás. En las figuras humanas, muy esquemáticas, resaltan el torso triangular, las caderas abultadas, la cabezas pequeñas, los miembros individualizados como si su potencia importase más que la unidad anatómica. Tales pinturas representan frecuentemente escenas de exposición funeraria –*próthesis*–, dispuestas en un espacio rectangular enmarcado por grupos de trazos verticales, a modo de triglifos alternando con metopas; o bien rodeando toda la vasija, cuya redondez proporciona a las escenas una insinuación de película en movimiento. Los espacios están rellenos de motivos ornamentales, grecas y rombos, sin dejar espacio libre alguno, entre las finas y apretadas líneas circulares que a su vez recuerdan el movimiento del torno. En más de un sentido, la aparente rigidez de los motivos geométricos parece asociarse con las líneas dinámicas del vaso, cuyas funciones rituales guardan relación, a su vez –como algunas de las escenas representadas–, con el universo del mito.³³⁶ El objeto tangible, las figuras geométricas y las escenas pintadas en su

³³⁶ *Ibid.*, pp. 95-98. Cf. algunas reproducciones de las ánforas de este periodo en Furio Durando, *Ancient Greece. The Dawn of the Western World*, Barnes & Noble, Nueva York, 2000, pp. 118-119.

superficie parecen querer reproducir, por procedimientos visibles, el dinamismo vibrante de la tradición oral.

Whitman sostiene que hay una correspondencia formal entre las pinturas ornamentales de las vasijas funerarias de Dípilon y la estructura de la *Ilíada*, en la que resulta muy patente la "composición en anillo", en forma inversa o abrazada: ABC...CBA. Muchas de sus escenas responden a esa "analogía acústica del círculo visual" que se repite ampliada en la relación entre diversos cantos y también en el conjunto del poema. La *Ilíada* parece construida en círculos concéntricos, igual que las vasijas, técnica a la que Whitman atribuye un "propósito mnemónico": el cantor recuerda primero lo que acaba de cantar y luego reconstruye hacia atrás las conexiones próximas.³³⁷ La comparación entre las dos artes –las pinturas cerámicas y el canto– se basa en los rasgos estructurales que inconscientemente comparten. El pasaje del escudo de Aquiles, no obstante –como ya hemos tenido ocasión de comprobar–, hace explícita la resonancia entre los círculos astronómicos, las danzas corales y el torno del alfarero.³³⁸ Las ánforas de Dípilon, que en época de Homero sirvieron para marcar el emplazamiento de las tumbas, carecen de fondo, no están construidas para contener más que las voces inmemoriales dormidas en su interior. No es azaroso el hecho de que la forma misma de las vasijas –hechas de giros que cercan el aire por medio de la mezcla de tierra, agua y fuego– contenga resonancias míticas. Nos vienen a la memoria las palabras justas del poeta José Ángel Valente: "El cántaro que tiene

³³⁷ Cf. Whitman, *op. cit.*, p. 252 y ss. El autor estudia detalladamente las numerosas correspondencias simétricas o anulares entre las jornadas, las escenas y los cantos de la *Ilíada*, producto de un arte sin duda deliberado y eficiente. Estos fenómenos estructurales son menos significantes en el conjunto de la *Odisea*, que responde a un esquema lineal y a una estética más naturalista y descriptiva, comparable no tanto a las vasijas del Geométrico tardío como a las del siguiente periodo llamado Proto-Ático, en el que empiezan a manifestarse algunas influencias orientales, cf. *ibídem*, pp. 285 y ss. En la *Odisea* XI, 170 y ss. hallamos, sin embargo, uno de los ejemplos más característicos de la figura retórica que se conocerá más tarde como ὅσπερον πρότερον ("lo último en primer lugar"), cuando el fantasma de Anticlea, madre de Ulises, responde a las preguntas que le formula su hijo en orden inverso, creando, como dice Whitman, un "efecto de hechizo", como de resonancia en eco cf. *ibídem*, p. 98.

³³⁸ Sin detenerse en esa asociación entre las órbitas del cosmos y del orden ciudadano, Whitman comenta que el escudo de Aquiles, en el canto XVIII de la *Ilíada*, "se somete a una tremenda expansión y deviene una metáfora de la totalidad del mundo heroico", cf. *op. cit.*, p. 126.

la suprema / realidad de la forma, / creado de la tierra / para que el ojo pueda / contemplar la frescura. [...] Su forma / existe sólo así, / sonora y respirada".³³⁹ La voz misma surge de un receptáculo comparable al del ánfora; al salir al aire, las ondas sonoras forman una especie de vaso armónico invisible, rápidamente desvanecido; contener en un receptáculo supuestamente inmaterial es la tarea propia del concepto.

Para acabar de situar en contexto la comparación entre la composición circular de la *Ilíada* y las producciones de los alfareros atenienses de mediados del siglo VIII, recordemos que Jean-Pierre Vernant establecía una conexión directa entre la cosmología racionalista –esférica y circular– de Anaximandro y el "advenimiento de la ciudad" centrada en torno al ágora, proceso que empezó a adquirir relevancia en la misma época de Homero y del Periodo Geométrico: "la discusión pública, el <<modelo>> social de una comunidad humana constituida por <<iguales>>, permitieron al pensamiento racionalizarse, abrirse a una concepción nueva del espacio que se expresa en toda una serie de planos: en la vida política, en la organización del espacio urbano, en la cosmología y en la astronomía".³⁴⁰ Resulta estimulante pensar que, un par de siglos antes de Anaximandro, las virtudes geométricas del círculo –la equidistancia de todos los puntos de la circunferencia con respecto al centro; la simetría y la reversibilidad de las relaciones espaciales; la igualdad de forma en cualquier radio de acción– estuvieran siendo puestas a prueba con las manos, a la vez en el taller del alfarero y en los ejercicios mnemotécnicos –gestuales y orales, quien sabe si ya escritos– del aedo. La composición monumental de la epopeya, que en el caso de la *Ilíada* es marcadamente circular, se sostiene sobre el sistema formular descrito por Milman Parry, cuya aportación tiene,

³³⁹ José Ángel Valente, *Obra poética, 1. Punto cero (1953-1976)*, Alianza, Madrid, 1999, p. 120.

³⁴⁰ Cf. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, p. 215. Según Marcel Detienne, el concepto que Vernant llama "geométrico" de la isonomía política griega nace en la clase guerrera, véase <<En Grèce archaïque: Géométrie, Politique, Société>>, *Annales*, año 20, mayo-junio 1955, nº 3, pp. 425-441.

como vemos, no pocas implicaciones. Entre otras, la posibilidad de aproximarnos a una fase de la tradición en la que los registros visuales y los registros sonoros parecen integrados en un cosmos ondulante. El torno del alfarero, las actividades del coro y del aedo, los trazados del geómetra parecen derivas próximas que manan de una misma fuente de gestos ritualizados.

Comparable con la épica de tradición oral es también la actividad textil femenina. Whitman no la considera en tanto que uso técnico, sino como ejemplo de imagen poética que está "estrechamente enlazada con la acción" en los poemas de Homero y "parece haber ejercido poder sobre su imaginación".³⁴¹ El motivo textil llega a la épica configurado ya por el mito desde tiempos remotos: las Moiras eran representadas como hilanderas, el destino de los mortales pasaba por sus manos como un delgado hilo (*línion*) cuya materia prima dio nombre también, según sabemos, a la personificación del canto fúnebre.³⁴² Helena aparece en la *Ilíada* tejiendo un doble manto púrpura sobre el que borda escenas de troyanos y aqueos "que por causa suya estaban padeciendo a manos de Ares".³⁴³ Emplazada en el corazón del conflicto, la bella argiva y su manto del color de la sangre representan la imagen de la fatalidad, nueva encarnación de las Moiras. "Purpúrea" es epíteto de la muerte misma.³⁴⁴ No resulta difícil establecer la comparación –aunque Homero no la lleva a cabo de manera explícita– entre el tejido púrpura de Helena y la actividad del aedo, que nos pone ante los ojos de la imaginación los motivos de su

³⁴¹ Whitman, *op. cit.*, pp. 117-118.

³⁴² Cf. *Ilíada*, XX, 127-128: "Ya sufrirá más tarde todo lo que el Destino / hiló para él al nacer"; XXIV, 49: "Las Moiras han hecho el ánimo humano capaz de padecer". *Odisea*, VII, 197-198: "Todo aquello tendrá que sufrir que, al nacer de su madre / en sus hilos trenzaron el Destino y las Hilanderas funestas". Hesiodo, *Teogonía*, 217-220: la Noche "engendró a las Moiras, severas administradoras del destino / Clōthō, Lákthesis y Átropos, que presiden el nacimiento de los mortales / y les distribuyen los bienes y los males / y persiguen las transgresiones de los hombres y de los dioses". Clōthō es "la hilandera"; Lákthesis "la que distribuye el lote" o mide el hilo del destino; y Átropos la que lo corta, "la inflexible" o "la que no puede ser evitada". Cf. Graves, *op. cit.*, pp. 57-59; Grant y Hazel, *op. cit.*, pp. 114-115.

³⁴³ *Ilíada*, III, 125-128.

³⁴⁴ *Ibíd.*, V, 82-83: "Ensangrentado cayo el brazo al suelo y los dos ojos / le arrebató la purpúrea muerte".

propio canto en forma de bordado, como un mercader sonriente y discreto. La troyana Andrómaca, esposa de Héctor, teje digna y confiadamente un manto igualmente doble y purpúreo, bordado de motivos floridos, sin saber que su esposo yace muerto en el polvo al otro lado del muro.³⁴⁵ El ánimo femenino se apega al telar para hacer frente a la fatalidad, ya sea como símbolo del desatino amoroso, ya como emblema de la lealtad conyugal. Whitman subraya el contraste y la conexión entre las dos escenas textiles de la *Ilíada*: el manto que teje la causante de la guerra es semejante al posible adorno fúnebre de su víctima más noble.³⁴⁶ En la *Odisea*, la ninfa Calypso y la diosa Circe, ajenas a toda fatalidad, tejen mientras cantan.³⁴⁷ La conjunción de ambas actividades simboliza los atributos deseables de la feminidad y, en el caso de las dos hermosas inmortales, sublima el encuentro amoroso como utopía al margen del penoso curso de la intriga. El tejido púrpura es presentado reiteradamente como *ágalma* de valor regio: la princesa Nausicaa recomienda vivamente a Ulises que se abraze como suplicante a las rodillas de su madre Arete, a quien hallará en el palacio, como es costumbre, junto al fuego, "torciendo los copos purpúreos".³⁴⁸ Finalmente, en el más famoso de los telares homéricos, Penélope teje y desteje el manto fúnebre para el viejo Laertes, padre de Ulises, prolongando la espera del retorno de su esposo y aplazando el día funesto de la elección de pretendiente: "Del telar suspendiendo una urdimbre bien larga, tejía / una tela suave y extensa [...]".³⁴⁹ La comparación con la extensión del canto –en el que el aedo teje y desteje, o dilata con sus digresiones el fin de la intriga–

³⁴⁵ *Ibíd.*, XXII, 437 y ss.

³⁴⁶ Whitman, *op. cit.*, p. 335, n. 39: "la fórmula es idéntica en ambos pasajes: δίπλακα πορφυρέην ["doble manto púrpura"]. La tela de Helena, igual que su acción, influye en la tela de Andrómaca tanto como en su destino".

³⁴⁷ En *Odisea*, V, 61-62, Ulises encuentra a la ninfa Calypso junto al fuego del hogar: "Cantaba ella dentro con voz melodiosa / y tejía aplicada al telar con su lanzadera de oro". En el canto X, 221-223, Ulises y sus compañeros prestan oídos ante la morada de Circe: "Percibíase dentro el hermoso canto de Circe / que en el telar fabricaba un tejido divino / una de esas labores brillantes, gráciles y finas, propias de una diosa".

³⁴⁸ *Ibíd.*, VI, 305-306.

³⁴⁹ *Ibíd.*, XIX, 139 y ss.

no es más que posibilidad implícita, ejemplifica una vez más un uso de las imágenes que, en lugar de acentuar perfiles y semejanzas, atenúa o intensifica según el caso sus resonancias y reciprocidades latentes.

En un ensayo dedicado al uso de la metáfora textil en el mundo antiguo, John Scheid y Jesper Svenbro analizan cómo evolucionan sus aplicaciones en tres campos: político, conyugal y poético. En todos ellos, el tejer (*hýphainō*) representa una forma de unidad entre principios opuestos, ya sean ciudades o clases sociales en conflicto, los géneros sexuales o los signos audibles y escritos, cuando se enlazan armoniosamente como la urdimbre y la trama en el telar. Sobre el *stēmōn* o hilo vertical robusto (también llamado *mítos*), tensado por medio de piedras a modo de pesas, se teje la *krókē* horizontal, más delicada (también llamada *rhodanē*). El entrelazamiento (*symplokē*) entre ambos hilos adquiere en diversos autores un significado sexual evidente. A partir de la célula conyugal básica, el sentido de la unidad se extiende al tejido social completo.³⁵⁰ En diversos ritos se rinde culto a Hera, divinidad del matrimonio, por medio del ofrecimiento de un simbólico manto que representa la convivencia pacífica.³⁵¹ En la *Ilíada*, el anciano Anténor rememora el día en que Menelao y Ulises visitaron Troya para parlamentar ante su asamblea, ante la cual "tejían sus discursos y reflexiones".³⁵² Más adelante, Héctor pide a su madre Hécuba que ofrezca el manto más valioso del palacio a Atenea, para apaciguar su hostilidad hacia Troya.³⁵³ En *Lisístrata*, Aristófanes hace expresar a su protagonista el deseo de juntar a todos los atenienses, desunidos como briznas de lana, en una sola madeja con la que tejer "un manto para el pueblo" y acabar con las guerras contra Esparta.³⁵⁴ Platón, en el *Político*, toma "el arte de entrelazar la urdimbre y la trama" como paradigma de la "ciencia regia" que en la ciudad debe

³⁵⁰ John Scheid y Jesper Svenbro, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Errance, París, 2003, p. 19.

³⁵¹ *Ibidem*, pp. 17-20.

³⁵² *Ilíada*, III, 212.

³⁵³ *Ibidem*, VI, 269-273.

³⁵⁴ Cf. Aristófanes, *Lisístrata*, 565-587.

unir el carácter enérgico (*andreía*) y la virtud de la prudencia (*sōphrosynē*), por medio de la educación y de una política de enlaces adecuada.³⁵⁵

El manto nupcial (*khlaīna*) que cubre a los esposos en el tálamo es un símbolo de poder de la casa que acoge su alianza. "El tejido es el matrimonio. El enlace de la urdimbre viril y de la trama femenina es un <<mito>> tan fuertemente anclado en la memoria colectiva que no necesita exégesis", dicen Scheid y Svenbro.³⁵⁶ Dicha tradición no sólo perdura sin necesidad de comentario, sino que se presenta como marco natural que señala un límite para la interpretación, igual que la menuda Átropos corta el hilo del destino que devanan sus hermanas. Digamos, de paso, que Átropos, "la inflexible" o "la inevitable", es también la que impide un nuevo giro, la que acaba con el canto y con las metáforas, si atendemos a los sentidos antes citados de *trépō*. En los poemas de Homero, la imagen del tejido arrastra hondas implicaciones, pero el aedo sólo se presta a insinuar la cercanía con su oficio, atento a una labor femenina que a menudo se asocia al canto, prudente en lo que respecta a las relaciones de poder que implica.³⁵⁷ La unidad política y conyugal simbolizada por el tejido resulta de una relación fuertemente jerarquizada, de la sumisión al principio rector masculino, semejante a la sólida urdimbre de la que cuelgan las pesas en el telar.³⁵⁸ Para su manutención, el aedo depende de ese mismo

³⁵⁵ Platón, *Político*, 283b. El paradigma del tejido se desarrolla ampliamente desde 279a en adelante. En 279d-e se establece la diferencia entre el arte de tejer una fibra vegetal, el de coser piezas y el de apelmazar crines o briznas, como en el fieltro. En 282e se distingue entre el "hilo sólido" de la urdimbre y los "hilos flojos" o flexibles de la trama. El paradigma se retoma de nuevo a partir de 308d, para aplicarlo a la "ciencia real" que debe entrelazar el coraje y la prudencia.

³⁵⁶ Scheid y Svenbro, *op. cit.*, pp. 55-59. El manto puede cubrir también relaciones amorosas de otro signo, adúlteras u homosexuales, cf. *ibídem*, pp. 61 y ss.

³⁵⁷ Cf. *ibídem*, pp. 95 y 109. Según los autores, el hecho de que Homero se abstenga de hacer explícita la comparación del canto con el tejido tiene un significado preciso: por una parte, el aedo evita presentarse como autor individual de un discurso que proviene de la Musa; por otra, presupone la identificación con el auditorio para el que canta y reserva la metáfora del tejido para calificar el discurso sutilmente urdido ante un auditorio menos favorable.

³⁵⁸ Aristóteles, en *Sobre la generación de los animales*, 717a, 35-37, compara dichas pesas con los testículos: "no forman parte de los conductos, sólo están conectados a ellos, igual que las pesas de piedra que las mujeres cuelgan en sus telares cuando tejen". Cf. *ibídem*, 787b, 22-26: "Es como cuando se estira una cuerda y se la tensa colgando de ella algún peso, igual que hacen las mujeres que tejen en el telar: estiran la urdimbre colgando de ellas pesas de piedra. Ese es el modo en que los testículos están conectados a los conductos seminales". Sobre la superioridad de lo masculino,

principio de autoridad que gobierna el *oikos*, mas para hacerse valer ante él debe mantener la independencia de su relación sagrada con la Musa. Eso significa que el modo de cohesión propio de la tradición oral excede el marco de la comparación con el modelo textil.

Scheid y Svenbro argumentan que "los poetas corales, Píndaro y Baquílides, fueron los primeros que utilizaron en Grecia la metáfora del tejido para designar la actividad poética".³⁵⁹ Svenbro informa en otro lugar de que dichos poetas reclamaban grandes sumas a cambio de sus odas encomiásticas, que comparaban a menudo con los más preciados *agálmata*, entre ellos los tejidos de lujo.³⁶⁰ El canto se equipara con el tejido al mismo tiempo que se mide con el poder ilimitado del dinero. En conclusión, el tratamiento diverso de la metáfora textil en la épica y en la lírica coral expresa un avatar decisivo de la tradición poética helena: el paso de poesía tradicional, caracterizada por una sujeción a los ideales de la aristocracia que no impide la movilidad de sus formas, a la poesía registrada por escrito, que estandariza el uso del mito como justificación del encomio y especula con su propio valor como mercancía. Scheid y Svenbro añaden que el nombre mismo de *poiētaí* ("artesanos", "productores") proviene de la insistencia de los líricos corales en la "materialidad de su discurso", que deja de ser metafórica y "deviene en adelante literal, alfabética, escritural".³⁶¹

En busca de *paradeígmata* o ejemplos de fácil comprensión para favorecer el ascenso hacia lo inteligible, Platón da un paso decisivo

principio de movimiento, de λόγος y de forma, "mejor y más divino" que lo femenino, que es sólo materia de la generación, cf. *ibíd.*, 732a.

³⁵⁹ Scheid y Svenbro, *op. cit.*, p. 97. Cf. Píndaro, *Nemeas*, IV, 44-46: "Teje, dulce forminge, sin más tardar este canto en modo lidio". *Olímpicas*, VI, 85-87: "Bebo de sus espléndidas aguas [de Tebas] tejiendo un himno de ricos diseños para los guerreros valientes". Baquílides, *Epinicio*, V, 10-12 (dirigiéndose a Hierón de Siracusa): "tu huésped ha tejido el himno que desde su isla sagrada [Ceos] envía a vuestra ciudad célebre". *Ditirambos*, 19, 8-11: "Teje algo nuevo en la rica Atenas, ¡oh célebre perfeccionismo de Ceos!".

³⁶⁰ Cf. Svenbro, *La parole et le marbre*, pp. 200 y ss., acerca de las metáforas textiles. Homero habla con frecuencia de "coser males" y de "tejer un engaño" o "un ardid". Los poetas corales establecen, dice Svenbro, "un lazo genealógico entre el ardid guerrero" y "el cálculo del poeta profesional", *ibidem*, pp. 204-205.

³⁶¹ Scheid y Svenbro, *op. cit.*, p. 99. Sobre la significación instrumental y servil de la ποιήσις, cf. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, p. 292-293.

para la configuración de la metáfora textil, aplicándola al terreno político por medio del "paradigma de paradigmas" que es el aprendizaje de las letras.³⁶² La escritura permite a los niños discriminar los sonidos confusos del habla y, tomando como ejemplo aquellas combinaciones de *grámmata* que comprenden con facilidad, deletrear las voces más complejas. La posibilidad de distinguir los elementos que componen las sílabas permite a Platón elucidar el sentido de los paradigmas en general, lo cual equivale a asumir que el paradigma es un hecho esencialmente lingüístico. El paso siguiente es dar con la "forma regia" del paradigma que conviene aplicar al orden ciudadano. Aquí es donde interviene la metáfora del tejido de las lanas: la ciudad necesita tejer la urdimbre resistente de la *andreía* con la trama flexible de la *sōphrosýnē*.³⁶³ El paradigma escritural permite justificar la comparación entre el paradigma textil y la política, pero la conexión entre ambos paradigmas no se hace explícita.

En el *Sofista*, Platón dice que ni los verbos ni los nombres por sí solos bastan para configurar la frase, sino que "el discurso más simple" (*lógos prōtos*) requiere "entrelazar los verbos con los nombres" (*sympplékōn ta rhēmata toīs onómasi*).³⁶⁴ En el concepto de *symploké* vuelve a estar latente la metáfora del tejido que, como sabemos, significa sometimiento a un principio rector, que se presenta ahora como orden sintáctico del discurso, pero la metáfora tampoco en este caso se hace explícita. En la frase del tipo "el hombre aprende", que Platón utiliza como ejemplo de la célula mínima del *lógos*, no se asignan al nombre y al verbo las funciones asociadas a los hilos entretejidos, por más que el sujeto parezca hacer el papel de sólida

³⁶² Cf. *Político*, 277d: Παραδείγματος, ὦ μακάριε, αὐ̃ μοι καὶ το παραδείγμα τὸ αὐτὸ δεδέηκεν. "De un paradigma, oh bienaventurado, tiene necesidad mi propio paradigma". Cf. 278c: Οὐκοῦν τοῦτο μὲν ἱκανῶς συνειλήφμεν, ὅτι παραδείγματός γ' ἔστι τότε γένεσις, ὁπόταν ὃν ταῦτ' ὃν ἐτέρῳ διεσπασμένῳ δοξαζόμενον ὁρθῶς καὶ συναχθὲν περὶ ἑκάτερον ὡς συνάμφῳ μίαν ἀληθῆ δόξαν ἀποτελῇ; "¿No es algo, pues, bien comprendido que lo que constituye un paradigma es el hecho de que un mismo elemento, volviéndose a encontrar en un grupo nuevo y bien distinto, se interpreta con exactitud y, al ser identificado en ambos grupos, permite abarcarlos en una noción única y verdadera?".

³⁶³ *Ibíd.*, 278e-279b.

³⁶⁴ Platón, *Sofista*, 262b-d.

urdimbre y el *rhēma* sea la trama flexible de sus acciones o predicados variables. En realidad, Platón no quiere dar demasiada relevancia a sus propios paradigmas. Conocidas son sus ambigüedades con respecto a la escritura y, en general, con respecto a las técnicas artesanales que habitualmente utiliza como ejemplo, antes de dejarlas de lado, una vez construido el andamiaje del razonamiento.³⁶⁵ En tiempos de Platón, el texto escrito no pasa de ser una herramienta auxiliar que reclama la lectura en voz alta, a través de la cual el discurso retorna a su condición sonora. Por boca de Sócrates, Platón presenta en *Fedro* su crítica de la escritura –herramienta propia de retóricos y sofistas– y hace una defensa de la inscripción verdadera del *lógos* en el alma de los muchachos nobles.³⁶⁶ Scheid y Svenbro se apoyan en este hecho para sostener que la analogía que permite comparar los hilos del tejido con el lenguaje, en lo que concierne a los griegos, se produce entre el texto escrito y su reproducción de viva voz.³⁶⁷ Pero ¿cuál de los dos es el hilo dominante, el oral o el escrito? Del *Fedro* a la famosa *Carta VII* de Platón, la desconfianza durable –e incluso creciente– con respecto a la escritura parece conceder a la enseñanza oral, de la que Sócrates es ejemplo eminente, un prestigio semejante a la resistencia grave de la urdimbre, en tanto que los ardidés tradicionalmente atribuidos a la escritura parecen más propios de la flexibilidad de la trama.³⁶⁸ Sin embargo, según el pasaje citado

³⁶⁵ Cf. Scheid y Svenbro, *op. cit.*, pp. 99-100: "sin dejar de despreciar al *poiētēs*, que desempeña el papel del héroe secreto, el filósofo se apropia de su metáfora". Cf. *ibidem*, p. 25: "Al tiempo que tiene necesidad del paradigma del tejido, sin el cual sería imposible inicialmente dar razón del arte de la política, Platón toma distancia con respecto a ese mismo paradigma, doble gesto que hay que calificar de típicamente platónico. Pues recordemos que la metáfora del Artesano [Demiurgo] permitirá, al mismo que desprecia la actividad artesanal, formular toda una cosmología en el *Timeo*".

³⁶⁶ Sócrates se pregunta en *Fedro*, 274b y ss., si "conviene o no conviene escribir". En 276b opone a la escritura el discurso verdadero "que se escribe con la ciencia en el alma del hombre que aprende".

³⁶⁷ Cf. Scheid y Svenbro, p. 101.

³⁶⁸ Platón volverá a manifestar sus reticencias de manera aún más tajante en la *Carta VII*, 342a-343a: "Hay una razón seria, en efecto, que se opone a que intentemos escribir lo que sea acerca de estos asuntos", a saber, el conocimiento del objeto solamente alcanzable a través de sus cuatro representaciones (el nombre, la definición, la imagen y la ciencia). Sería inútil depender únicamente "del débil auxilio que son las palabras; por lo que ningún hombre razonable se arriesgará a confiar sus pensamientos a ese vehículo, sobre todo cuando es fijado como los son los caracteres escritos". Sobra decir que la práctica de Platón contradice este propósito. La desconfianza con respecto a la escritura se expresaba ya en Homero, *Ilíada*, VI, 168-170, en la historia de Belerofonte, portador de una tablilla con "lucuosos signos" que ordenaban su muerte.

del *Sofista*, es el alfabeto fonético, que permite discriminar y representar gráficamente las unidades mínimas de la cadena hablada, el que convierte al lenguaje en paradigma supremo y justifica indirectamente la aplicación política de la metáfora textil. Lo cierto es que –como demuestran Scheid y Svenbro– la conexión de los paradigmas político y lógico de Platón no se hará explícita hasta que el término *textus* se imponga entre los escritores latinos, como una manifestación propia del proceso de aculturación por el que Roma fija los modelos que hereda de Grecia, convirtiendo el *nómos* de la tradición oral en *lex* escrita.³⁶⁹

Volvamos a estructura del verso de Homero: igual que la fórmula predicativa varía en torno a la fórmula de sujeto, dentro de esta última los nombres de diversos héroes varían en torno al epíteto que los diviniza. Algo parecido ocurre con las fórmulas metafóricas: la acción de emitir unas "palabras aladas" tiene tanto sentido de nobleza como el sujeto del que se predica, de modo que no se puede decir que haya un hilo más fuerte que otro, una lógica jerarquizada en la estructura de la frase homérica. Sus elementos se comportan como si buscasen hacer perceptible todo un espectro de reciprocidades, como si los campos semánticos fuesen campos gravitatorios o magnéticos que equilibrasen sus fuerzas en un intercambio incesante. La libertad en el uso de las metáforas propia de la epopeya, su manera de aproximar las imágenes sin necesidad de culminar la sustitución simbólica, deja paso en los diálogos de Platón a la necesidad de normalizar un tipo específico de figura de dicción que se convierte en paradigma y ratifica la sinécdoque gramatológica a la que se refería Henri-Irénée Marrou, que consiste en tomar por totalidad una parte – la palabra, y de ella la representación visible, escrita– del viejo arte de

³⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 112-119: en diversos pasajes de sus cartas, Cicerón emplea el verbo *texere* para referirse a las formas del discurso. En una de las *Epístolas a Quinto*, 3, 5, parece asumir netamente el papel de urdimbre del sujeto: "la obra se tejía saludablemente y la dignidad de los personajes añadía mucho peso al discurso que les prestaba". El sustantivo *textus* aparece por primera vez en Quintiliano, *Instituciones oratorias*, IX, 4, 13.

las Musas. La sinécdoque permite intercambiar un género por la especie que se arroga el derecho a la representación. El destino posterior de la poesía en Occidente llegará hasta el extremo de que solamente se pueda decir que un poema es un "canto" de manera metafórica. En contrapartida, cabría formular la pregunta de si el silogismo no es una especie de metáfora reducida al cometido de representar la generalidad.³⁷⁰ Pero la unidad forzosa que expresa la metáfora textil por medio del término *symploké* no es la única modalidad de enlace que propone el pensamiento griego: sus cantores practicaron durante siglos un intercambio de formas entre patrones rítmicos que los metricistas tardíos llamarían *epiploké*, cuyo sentido habremos de investigar cuando nos ocupemos de las relaciones entre el metro y el ritmo musical.³⁷¹

Debemos ser cautos con la tendencia a la generalidad de ciertas metáforas, distinguir su papel como fórmulas que sirven para escandir el discurso y extender sus límites hasta lo que podríamos llamar horizontes o playas de sentido, de la posibilidad de someter las semejanzas y las analogías a un paradigma normalizado. Uno de los aspectos funcionales de la metáfora formular en Homero es la

³⁷⁰ En *El nacimiento de la filosofía*, pp. 66-67, Giorgio Colli hace derivar la disciplina lógica de la forma agonística que adquiere la discusión en torno a los primitivos enigmas: "Efectivamente, como nos enseña Aristóteles, demostrar determinada proposición significa encontrar un medio, es decir, un concepto, un universal, tal que se pueda unir a cada uno de los dos términos de la proposición, de modo que de esas conexiones se pueda deducir la propia proposición, o sea, demostrarla. Y, como ese medio es más abstracto que el tema de la proposición que hay que demostrar, la discusión, como búsqueda de medios, es una búsqueda de universales cada vez más abstractos, ya que el medio que demuestra la proposición dada necesitará, a su vez, ser demostrado". La lógica muestra así una motivación competitiva, un carácter de ardid hábilmente urdido. En realidad, consiste siempre en un tropo que sustituye la palabra por la cosa, o dice una cosa por otra, hasta hacer que los fenómenos naturales encajen en el marco de la generalidad. Su utilidad, en cualquier caso, no es menor que la del artificio poético, pero no hay razón alguna que justifique su preeminencia excluyente, de no ser una motivación agonística.

³⁷¹ El verbo πλέκω –origen de los términos latinos *plecto* o *plicare*, y de numerosas voces castellanas, como "plegar", "implicar" o "complejo"– significa "trenzar", dicho principalmente de los cabellos o del mimbre, aunque puede adoptar el sentido de "tramar" o "intrigar" y aludir al enlace corporal en la lucha o en el abrazo amoroso. Entre sus derivados, συμπολική es "entrelazamiento" o "unión", particularmente de las manos, pero συμπλέκω, en voz pasiva, significa también "meterse en combate" o "enzarzarse en una querella". Por su parte, ἐπιπλέκω, que es igualmente "entrelazar", "ligar" o "mezclar", acentúa el sentido de la estrechez de la unión, del intercambio en la relación, de la complejidad, referida en particular a un argumento. Los respectivos prefijos expresan la diferencia de matiz entre la unión forzosa y un enlace con intercambio en plano de igualdad. En métrica, la επιπλοκή explica el origen de los diversos metros por supresión, adición o cambio de posición de los valores de duración de las sílabas y permite entender la equivalencia rítmica de sus variantes en las estrofas en responsión de la lírica estrófica. Véase Bruno Gentili y Liana Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Mondadori, Milán, 2003, p. 40.

extensión de la coherencia rítmica del verso a escala de los episodios y del poema completo. Pero la circularidad atribuida a la llamada "composición en anillo" es también una metáfora: no podemos decir que en la sucesión del habla o del canto se produzcan realmente círculos como los que modela el alfarero o los que traza y calcula el geómetra. Las recurrencias rítmicas son proporciones de apariencia regular que hay que reproducir una vez tras otra, resolviendo incesantes diferencias. No hay "presentación" en las artes sonoras ajena a la sucesión y al devenir. Tampoco basta con afirmar que son artes del tiempo y de lo efímero, pues crean imágenes durables que se convierten en lugares comunes y dejan huella impresa. Las fórmulas de la tradición oral producen la sensación de volver a una cadencia del verso, a la impresión cromática o sonora con que se rememora el comienzo o el fin de una jornada, pero no nos hacen retornar al mismo punto, sino que atraen las impresiones de la memoria hasta el comienzo de una nueva extensión del canto.

Tras la experiencia de registro de la poesía heroica serbocroata, Milman Parry inició el estudio de la estructura de los temas en la épica de tradición oral.³⁷² En los poemas de Homero, igual que en la epopeya de los Balcanes, las fórmulas sirven frecuentemente de marco para escenas típicas que los cantores utilizan como recurso, a modo de insertos de extensión variable que les permiten enriquecer la narración cuando conviene: el rito del sacrificio, la llegada de un mensajero, la preparación de la comida, la convocatoria de una asamblea, la descripción del acicalamiento, el vestido, el armamento fabuloso o el aparejo de la montura de un héroe, un viaje por tierra o por mar, son más o menos detallados si el pulso del relato lo requiere y la atención de los oyentes lo permite. Igual que ocurre con la elección de la fórmula más simple para expresar una idea en una medida determinada, los cantores tienden a conservar una disposición de los

³⁷² Cf. <<On Typical Scenes in Homer>>, *op. cit.*, pp. 404-407.

detalles dentro de cada escena típica, configurando "patrones de acción" cuya frecuencia no es tan regular como los patrones musicales o métricos, porque están condicionados por factores de orden externo: los argumentos a los que tiene que atenerse el relato y la situación particular en que se reproduce el canto. Para hacer frente a sus condicionamientos tradicionales y sociales, el cantor hace uso de su habilidad en el manejo de los recursos poéticos y musicales. La frecuencia de aparición o la extensión de los temas típicos se justifican gracias al buen uso de esos recursos, de la habilidad para dilatar la intriga sin permitir que decaiga el interés de la audiencia. El ritmo musical, el metro, las fórmulas y la escenas tipificadas garantizan cierta libertad en la extensión del canto.

De no haber sido por su muerte accidental prematura, las inquietudes teóricas de Parry se hubieran desarrollado en torno a esos patrones temáticos que sugieren la traslación de la conveniencia métrica a las dimensiones más amplias del discurso.³⁷³ Albert B. Lord, discípulo y ayudante de Parry en sus trabajos de campo en Yugoslavia, recogió el testigo y abordó el estudio de los temas en su libro *The Singer of Tales*, título tomado de las últimas anotaciones de su maestro.³⁷⁴ En el curso de la ejecución, que en la épica de tradición oral –dice Lord– no se diferencia de la composición, los temas que saca a relucir un cantor "pueden ser expandidos y contraídos" a voluntad, la extensión del canto depende principalmente de la disposición de la audiencia. Preservar una tradición consiste en recrearla de continuo.³⁷⁵ Más importantes que las fórmulas mismas, de las que cada cantor dispone según el alcance de su aprendizaje y de

³⁷³ Parry fue alcanzado por un disparo fortuito en Los Ángeles, en 1935, a los 33 años de edad. Véase A. Parry, *op. cit.*, pp. xli-xliii. Cf. el trabajo inacabado de Milman Parry, escrito tras sus dos viajes a Yugoslavia en 1933 y 1935, «Cor Huso: A Study of Southslavic Song», *op. cit.*, pp. 442 y 451-453. La experiencia yugoslava confirmó el papel determinante de la música en el aprendizaje y la transmisión del verso épico, cf. *ibidem*, p. 443: "la adquisición de la melodía y la habilidad para tocar el instrumento necesariamente van unidas a la adquisición de los versos".

³⁷⁴ Cf. el artículo de A. B. Lord «Homer, Parry, and Huso» que cierra los papeles de Milman Parry, *op. cit.*, p. 469 y ss. donde se reproducen las últimas notas de Parry y se da cuenta del volumen de los registros realizados en Bosnia, que pasaron a formar parte de la *Milman Parry Collection*, conservada en la Harvard University Library: 3.580 discos de fonógrafo de 12 pulgadas y más 12.500 textos.

³⁷⁵ Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, 1981, pp. 4, 13-17 y 25-29.

su capacidad para hacerlas variar, son los "patrones subyacentes" a los que las fórmulas se ajustan y la habilidad para manejarlos. Según los ejemplos citados por Lord, a los patrones rítmicos y melódicos del canto de los *guslari* serbocroatas se superponen recursos verbales típicos de la poesía, como la aliteración, la asonancia y los paralelismos en la construcción sintáctica, incentivados por la homofonía de las desinencias.³⁷⁶ Por lo que respecta a los epítetos formularios, a su pérdida de significación en favor de la conveniencia métrica, Lord matiza el punto de vista de su maestro y defiende el contenido intuitivo de las imágenes tradicionales que, antes de convertirse en mero recurso estético, tuvieron un sentido mágico y religioso.³⁷⁷

El poema épico responde, pues, a estructuras latentes que tienen que ver con la extensión de los contenidos y no sólo con la conveniencia métrica. El cantor épico "piensa su canto en términos de los más amplios temas", que están conectados con las fórmulas de un modo específico, porque a un tema corresponden ciertas fórmulas, pero también flexible, porque los desarrollos temáticos varían y con ellos las fórmulas que se les asocian. Aunque no correspondan a la trama principal, los temas tienden a mantener cierta unidad, se agrupan según lo que Lord llama una "tensión de esencias" que regula la coherencia de los significados.³⁷⁸ La epopeya responde a una mentalidad conservadora. Si un cantor se desvía mucho de la versión tradicional de un canto, es reconducido no tanto por la audiencia como por el conjunto de los cantos y de los cantores a cuya tradición pertenece. Cada canto relata una historia particular, pero es a la vez inseparable de otros cantos con los que debe mantener la unidad propia de los temas esenciales.³⁷⁹ El sistema formular se imbrica de

³⁷⁶ *Ibíd.*, pp. 37, 44 y 56.

³⁷⁷ *Ibíd.*, p. 67: "El poeta fue brujo y vidente, antes de convertirse en <<artista>>", dice Lord, asumiendo el punto de vista de Cornford. Cf. *ibídem*, 220-221.

³⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 95 y 97.

³⁷⁹ *Ibíd.*, pp. 118 y 123.

esta suerte en una red de contenidos que enlaza las fórmulas, los episodios y los cantos. "Cada tema, corto o amplio –y uno podría decir cada fórmula– tiene alrededor un aura de sentido que ha sido puesta ahí por todos los contextos en los que ha aparecido en el pasado". El poema épico no es una entidad monolítica, sino multiforme. El estudio de la poesía heroica yugoslava conduce a afirmar que la preservación del sentido cuenta más para el cantor épico que la estabilidad de la forma.³⁸⁰

También en los poemas homéricos se observan tendencias subyacentes hacia la unidad temática: la *Ilíada* y la *Odisea* son historias de ausencia y de retorno, de separación entre amantes que reclama la vuelta a la normalidad.³⁸¹ El rapto de una mujer y su rescate es una de esas líneas de "sentido esencial" que vemos repetirse en las historias de Helena, de Criseida y de Briseida.³⁸² Sin embargo, el tema de la cólera de Aquiles, aunque conectado con esos tres motivos, "modula" hacia la relación homoerótica con Patroclo, cuya muerte es la causa inmediata del retorno al combate, de la muerte de Héctor y del posterior incendio de Troya.³⁸³ Tal vez podamos ir un paso más allá y hallar una lógica en el repertorio de temas subyacentes que presenta Lord. La modulación del tema erótico heterosexual al homoerótico resulta natural porque ambos representan patrones éticos de la aristocracia helena: la captura de mujeres como botín de guerra (el caso de Helena es distinto, flagrante atentado contra el honor, porque se trata del rapto de la esposa de un anfitrión) y la relación con el compañero de armas que, como en el caso de

³⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 148, 152 y 156.

³⁸¹ *Ibíd.*, p. 186-188.

³⁸² El tema del rapto es origen de múltiples leyendas, como se ve en las <<Ciprias>> que forman parte del llamado <<Ciclo Troyano>>. Allí se encuentra el resumen de Proclo relativo al juicio de Paris, promovido por la Discordia en las bodas de Tetis y Peleo, progenitores de Aquiles. La lujuria de Zeus, rechazado por Tetis, origina esta parte del Ciclo. Cástor y Pólux, hermanos de Helena, sucumben también al delirio amoroso y raptan a las hijas de Leucipo. En las narraciones de Néstor, Egeo también rapta a Antíopa, hija de Licurgo. Como consejo para moderar el delirio erótico, Nestor hace el primer elogio del vino conocido en Occidente. Véase *Fragmentos de épica griega arcaica*, edición de Alberto Bernabé Pajares, Gredos, Madrid, 1979, pp. 93-137.

³⁸³ *Ibíd.*, p. 190.

Patroclo, comparte también la intimidad, hasta el punto de acostarse junto a Aquiles, con sendas muchachas cautivas a cada lado.³⁸⁴ El motivo erótico es antecedente de la *Ilíada* y moviliza desde su inicio el relato, pues el rapto de Criseida, hija de un sacerdote de Apolo en poder de Agamenón, causa la peste que diezma a los aqueos. La devolución de Criseida se encadena con la toma compensatoria de Briseida, que forma parte del botín de Aquiles, por parte de los emisarios de Agamenón. Las lágrimas de Aquiles junto al mar responden quizá principalmente al orgullo herido, pero algún lazo se ha debido de crear entre él y la cautiva "de hermosas mejillas", porque Homero dice que la muchacha se dejar llevar "de mala gana". La cólera de Aquiles se enciende así "por la mujer de bello talle / que por la fuerza y contra su voluntad le habían quitado".³⁸⁵ Más adelante, cuando escucha en su tienda por boca de Ulises la rica oferta de Agamenón, Aquiles confiesa que amaba a Briseida "de corazón / aunque fuera prenda adquirida con la lanza".³⁸⁶ Una vez devuelta a la tienda de Aquiles, Briseida llora y se araña el rostro ante el cadáver de Patroclo, recordando el propósito de éste de convertirla en legítima esposa del Pélida, después de que éste asesinara a su marido.³⁸⁷

A partir de ahí, el contrapunto de los motivos eróticos con el motivo bélico es continuo y produce la sensación de que en el rudo mosaico épico encajan rítmicamente teselas con los colores de la lírica tradicional. En el mismo Olimpo tienen lugar escenas conyugales: Zeus amenaza con maltratar a su esposa Hera si le contradice, porque la diosa marina Tetis, madre de Aquiles, ha solicitado al padre de los dioses que favorezca a los troyanos para vengar el honor de su hijo y Hera está contra Troya desde que Paris se decantó por Afrodita en el famoso juicio. La trama de motivaciones míticas y bélicas deja sitio para una diálogo de comedia hogareña que busca provocar la risa

³⁸⁴ *Ilíada*, IX, 664-668.

³⁸⁵ *Ibíd.*, I, 322, 345-350 y 429-430.

³⁸⁶ *Ibíd.*, IX, 343.

³⁸⁷ *Ibíd.*, XIX, 282-300.

hosca de los varones.³⁸⁸ Zeus y Hera vuelven a protagonizar una escena de pareja, cuando la diosa del matrimonio, ungida de afeites y revestida de lujosos atavíos, seduce a su esposo para desviar su atención del curso del combate.³⁸⁹ Zeus ve exaltado su deseo hasta el punto de superar en ardor cualquiera de sus amoríos, cuya lista repasa ante su esposa sin recato alguno.³⁹⁰ La emergencia del motivo erótico humaniza –hasta cierto punto– la imagen de los dioses, igual que las hazañas divinizan a los héroes, de cuya ética guerrera el apetito sexual se presenta como acicate. Incluso el venerable anciano Nestor estimula el ánimo de la hueste aquea pidiendo "que nadie se apresure aún a regresar a casa / antes de acostarse con la esposa de alguno de los troyanos".³⁹¹

La cólera de Aquiles, unánimemente reconocida como eje central del poema, tiene aparentemente un contenido bélico, pero en realidad es un motivo trabado de razones bélicas y amorosas. Esa trabazón se despliega de diversas maneras, por ejemplo, como contraposición entre los dos bandos en liza: los troyanos marchan con vocerío semejante a una bandada de grullas; los aqueos en cambio van al combate "respirando furor en silencio".³⁹² Alejandro –nombre habitual de Paris en el poema– es el protegido de Afrodita, contrapuesto a Menelao, quien por su parte es "caro a Ares". Pese a la fortaleza de Héctor, el bando troyano está muy condicionado por la imagen de su joven hermano: apuesto, vanidoso, dado a los goces del amor y de la forminge, no siempre valiente en el campo de batalla.³⁹³ Los troyanos son reiteradamente descritos como gente de sensibilidad particular: así los ancianos que contemplan el campo de batalla desde la torre, junto a las puertas Esceas, en vez de maldecir a Helena, causante de su destino funesto, cuando la ven llegar vestida de "luciente blancura",

³⁸⁸ *Ibíd.*, I, 565-567.

³⁸⁹ *Ibíd.*, XIV, 170 y ss.

³⁹⁰ *Ibíd.*, XIV, 314 y ss.

³⁹¹ *Ibíd.*, II, 354-356.

³⁹² *Ibíd.*, III, 2-3 y 8.

³⁹³ *Ibíd.*, III, 15-55.

alaban su divina belleza y el rey Príamo la llama "querida hija".³⁹⁴ Héctor muestra rasgos de humanidad y ternura con su esposa Andrómaca y con su hijo que no tienen equivalente en el bando de los argivos.³⁹⁵ El aedo juega con el contraste entre rasgos cercanos y opuestos que parece conocer bien: el talante medio-oriental y el de los griegos continentales. Ambos bandos se oponen como la urdimbre viril y la trama femenina del poema. Pero tales funciones repartidas con deliberación entre los contendientes no se asignan del mismo modo a los motivos más generales de la guerra y de amor, pues éstos se enlazan como pasiones contrarias igualmente determinantes, que alternan en su predominio.

La metáfora del tejido se encuentra en estado latente, pero subordinada a una oposición más profunda, que obedece a una lógica distinta. El aedo jonio se complace en acentuar la ambivalencia de la figura del propio Alejandro: cuando describe su atavío para el duelo con Menelao, se recrea en el modo en que cada elemento de la armadura se ajusta a sus miembros y despacha sin embargo en un verso sin imágenes el armamento de Menelao; cuando éste arrastra a su rival cogido por la cabeza hacia el campo aqueo, Afrodita interviene y transporta al delicado Alejandro directamente hasta el "perfumado y aromático tálamo", donde –según las palabras que la diosa dirige a Helena para convencerla de que vaya a su encuentro– el apuesto troyano se halla "destilando belleza del cuerpo y del vestido", como si, en lugar de venir del rudo combate, se acabase de sentar "nada más dejar la danza".³⁹⁶ El modo en que el aedo desea acentuar el paso a primer plano del motivo erótico, intensificado al máximo por contraste con el motivo bélico, se expresa en las palabras de Alejandro a Helena: "Nunca el deseo me ha cubierto así las mientes como ahora / ni siquiera cuando tras raptarte de la amena Lacedemonia / me hice a

³⁹⁴ *Ibíd.*, III, 141, 154-165.

³⁹⁵ *Ibíd.*, VI, 440 y ss.

³⁹⁶ *Ibíd.*, III, 328-339, 369-382, 392-394.

la mar en las naves surcadoras del ponto". La trama amorosa compite en fuerza y aprieta el lazo con su contraria. El aedo maneja los hilos con libertad para intensificar uno u otro.³⁹⁷

El rubio Menelao, principal rival de Paris por ser el marido de Helena, no es el elegido para expresar con mayor énfasis el ardor guerrero: esta función corresponde a Diomedes, quien aparece iluminado por un fuego que sale de su armadura como la estrella de Sirio y recorre el campo desbaratando líneas enemigas igual que un río desbordado arrastra sus márgenes. Diomedes mata al arquero Pándaro –quien ha roto la tregua alcanzando a Menelao con una flecha– hiere a Eneas, hijo de Afrodita, e, instigado por el celo de Atenea, acosa a la diosa del amor y alcanza a herirla con su lanza "en el extremo de la mano delicada". Afrodita pide auxilio a su hermano Ares y éste le presta sus caballos para huir del furor de Diomedes, "que ahora hasta con Zeus padre osaría luchar".³⁹⁸ El nombre de dios padre se invoca para exaltar hasta el delirio la cualidad del héroe. Contando con tal disposición de ánimo, no es extraño que el aedo se deleite en excitar al auditorio con sucesivos enfrentamientos entre Diomedes y los inmortales: primero contra Apolo, ante el que el hijo de Tideo retrocede apenas, y finalmente contra el propio Ares, dios de la batalla, al que con ayuda de Atenea alcanza en los ijares.³⁹⁹ El aedo intensifica sus motivos esenciales hasta el extremo de lo que puede ser enunciado.

Ejemplares son algunas imágenes sonoras que, en contraste con la fijeza de las cosas visibles, permiten exponer un espectro de impresiones graduales. El cantor modifica la técnica formular para llevar a cabo la aproximación sucesiva a una imagen, sobre la cual vuelve como el oleaje en pleamar, hasta alcanzar la máxima extensión

³⁹⁷ *Ibíd.*, III, 441-447. Zeus dice algo parecido a Hera en XIV, 315-316: "Nunca hasta ahora tan intenso deseo de diosa o de mujer / me ha inundado en el pecho el ánimo hasta subyugarme". Ambos parlamentos comienzan con un mismo hemistiquio, en un claro ejemplo de variación a partir de una fórmula que enlaza con un tema ornamental.

³⁹⁸ *Ibíd.*, V, 4-8, 85, 336-337.

³⁹⁹ *Ibíd.*, V, 436-442, 846-855.

sobre la arena. Precisamente el símil de las aguas en crecida se repite con algunas variaciones para hacer sentir el empuje y el fragor de los ejércitos.⁴⁰⁰ Otras veces los sonidos espantosos de la batalla se individualizan y van adquiriendo mayores dimensiones. Un verso formular, escandido casi a modo de estribillo, arrastra consigo el desplome de la imagen como destello fugaz que da paso al eco fúnebre: "Retumbó al caer y las armas resonaron sobre su cuerpo".⁴⁰¹ Con técnica semejante, pero invirtiendo el orden en que contrastan las impresiones auditivas y visuales, el cantor presenta el estruendo metálico del combate, donde se mezclan quejidos de muerte y salvajes alaridos de triunfo, para acabar en el silencioso fluir de la sangre.⁴⁰² Por defender a Diomedes rodeado de atacantes, Hera toma la apariencia y lanza el proverbial grito de Esténtor "de bronceínea voz / que gritaba tan fuerte como entre cincuenta".⁴⁰³ Pero el aedo no se queda satisfecho con la hipérbole y la intensifica todavía un poco más adelante: Ares, tras ser herido, brama "con un alarido como el que profieren nueve o diez mil / hombres en el combate, cuando traban marcial disputa".⁴⁰⁴ Tras la muerte de Patroclo, el grito salvaje de Aquiles junto al foso, tres veces repetido y extendido en su resonancia por Palas Atenea, hiel el pulso de los troyanos y de sus aliados, poniendo un primer cerco invisible a las murallas de Troya. La cabeza de Aquiles luce entretanto con un fulgor dorado que llega hasta el cielo, prefigurando el aura con que la cristiandad pinta a sus santos y completando las posibilidades de representación de la figura heroica.⁴⁰⁵

⁴⁰⁰ *Ibíd.*, IV, 422 y ss.: "Como cuando en la resonante playa la hinchada ola del mar / se levanta en rápida sucesión [...]". 452 y ss.: "Como cuando dos torrenciales ríos se despeñan montes abajo / y en la confluencia de dos valles juntan sus crecidos caudales [...]". Cf. XIV, 394-401, donde el vocerío del combate se compara sucesivamente con el fragor del oleaje agitado, con el crepitar de un incendio en el bosque y con el ulular del viento más violento entre el follaje.

⁴⁰¹ *Ibíd.*, IV, 504 y V, 42.

⁴⁰² *Ibíd.*, IV, 447-451.

⁴⁰³ *Ibíd.*, V, 784-786.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, V, 860-861.

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, XVIII, 205-229. Héctor tiene su momento de fulgor álgido, cuando asalta el muro que protege las naves de los aqueos, al final del canto XII, 462-467, pero los elementos de su descripción

Parece claro que los componentes sensoriales de la imagen se comportan en la epopeya homérica con la misma dinámica gradual que afecta a la dualidad de sentido entre los principios opuestos del amor y de la guerra. Ambas polaridades se atenúan por obra de la repetición formular de ciertas imágenes recurrentes o bien se intensifican hasta la hipérbole desmesurada. Este tipo de "estructura" con forma de vaivén subyacente importa más en Homero que las semejanzas y las analogías, pese al criterio de Aristóteles. La tensión entre la impresión visual y la impresión sonora, o entre el motivo bélico y el motivo erótico, son manifestaciones de la dualidad fundamental que Heráclito y Empédocles alzarán al nivel de explicación cosmológica.⁴⁰⁶

Afrodita y Ares, principios opuestos que encarnan los mimbres básicos de la épica helena, protagonizan en la *Odisea* uno de sus pasajes líricos más llamativos, con sus amores incestuosos celebrados por el aedo Demódoco para que dance la juventud feacia.⁴⁰⁷ Otros pasajes relativos a Calypso y a Circe, e incluso a la doncella Nausicaa, tienen relevancia como piezas líricas dentro de un poema en el que el motivo bélico es ya sólo trasfondo hasta que llega la venganza de Ulises. Pero lo cierto es que las variadas aventuras y el colorido imaginario de la *Odisea* se subordinan a un hilo dominante: la finalidad del retorno dilatado, con respecto al cual todo lo demás es ornamento. Si en la *Ilíada* las potencias en juego y sus diversas imágenes son intensificadas hasta el exceso, siguiendo al parecer el desbordamiento provocado por el rapto de Helena y por la invasión aquea de la Tróyade, se diría que la *Odisea* procura no sólo el retorno al territorio patrio, sino también convertir la epopeya en bálsamo imaginario para

son solamente visuales: el destello pavoroso de su armadura, los ojos de fuego llameante sobre el rostro "semejante a la veloz noche". Esta poderosa imagen marca la mitad justa y es el punto de inflexión de la intriga en el poema.

⁴⁰⁶ Cf. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, p. 282: "había ya una cualidad fuertemente racional en la conexión homérica de Afrodita y Ares, del Amor y la Guerra, y aún más en las reflexiones de Hesíodo acerca de Discordia y Harmonía, una oposición todavía presente en pensadores presocráticos más maduros, especialmente Heráclito, Parménides y Empédocles".

⁴⁰⁷ *Odisea*, VIII, 261 y ss.

los oídos cansados de escuchar escenas de combate e imaginar desmesuras. La libertad de cruzar imágenes que condensan impresiones prístinas no se empobrece todavía bajo el peso de las semejanzas normalizadas, ni se hace rígida por obra del capricho literario, porque los aedos disponen de muchos episodios tradicionales ricamente elaborados para tramar en torno a una intriga principal que empieza a parecer argumento de novela.

Ares y Afrodita son hermanos y progenitores de Harmonía. Su unión representa el monismo de Heráclito, su concepción de la divinidad que está detrás de las antinomias, la fortaleza de la armonía profunda que comprende todos los conflictos. Si conociésemos la melodía con la que Demódoco cantó el enlace de Ares con Afrodita, la "matriz común de la música y el mito" que ensalzara Nietzsche añadiría quizá algún dato útil para el conocimiento de la primera filosofía, pero el caso es que no la conoceremos nunca. Parry y Lord hicieron el loable esfuerzo de viajar a Yugoslavia con el equipamiento electrónico que les convertiría en precursores de los registros etnográficos.⁴⁰⁸ Filmaron la imagen trémula del *guslar* bosnio Avdo Medjedovic sentado en el suelo, escandiendo decasílabos sobre la misma melodía, secundados por el chirrido del arco sobre el *gusle*, especie de laúd monocorde. Para dejarse llevar por ese cauce sonoro, la única puerta es el sentido de las palabras y la implicación en las historias que transmiten, pero la imagen no deja de ser fascinante. De vez en cuando, el *guslar* suple una irregularidad métrica con melismas que dan a entender un arte del canto más rico del que pone al servicio del relato épico. Si la música de Homero se pareció en algo a la de Avdo Medjedovic, es un hecho que solamente puede ser inducido a partir de una similitud: la cantidad de versos que el cantor podía

⁴⁰⁸ La *Milman Parry Collection* es accesible en la página de la Harvard University Library: <http://chs119.chs.harvard.edu/mpc/>, donde se encuentran las notas, las grabaciones, las filmaciones y los álbumes de fotos realizados por Parry y Lord en Yugoslavia, junto con las transcripciones musicales realizadas a partir de este archivo por Béla Bartók en 1940.

improvisar siguiendo el "tren de pensamiento" de su técnica formular.⁴⁰⁹

Los estudiosos de Homero deben contentarse con arañar huellas fósiles en el texto, como la propia etimología de la palabra *mélos*: Homero la emplea solamente en plural, llama *mélea* a los miembros del cuerpo: "rápidamente el ánimo (*thymós*) / se fue de sus miembros (*mélē*), y una abominable oscuridad lo apresó".⁴¹⁰ Bruno Snell explica que Homero concibe el cuerpo como agregado que resulta de las cualidades perceptibles en la actividad de sus miembros, de manera que recuerda a las figuras pintadas en las vasijas del cementerio de Dípilon.⁴¹¹ Parece razonable deducir que el uso de dicho término en singular para designar el canto se fundase antes que nada en la percepción de sus unidades dinámicas: *mélos* sería entonces parte o segmento de voz comparable a la mano que pulsa, al pie que danza, a la boca que pronuncia, agregado que prolonga en el aire musical la unidad vital del *thymós*. Pero sólo podemos intentar reconstruir esa vitalidad del *mélos* arcaico concediendo de nuevo nuestra atención absorta al texto de Homero: "al modo / en que un varón mira fijo al aedo, a quien dieron los dioses / el saber de los cantos que arroban las mentes mortales / y jamás de escucharlo se cansa siguiendo sus tonos".

No cuesta imaginar la figura del aedo en actitud semejante a la de alguna de las figuras pintadas en cerámica, o a la del cantor Avdo Medjedovic en las imágenes filmadas por Parry y Lord. La *phantasía* se detiene pasmada, sin embargo, cuando Homero mismo nos pide que imaginemos la *phōnē* del cantor, ya fuera monótona como la del *guslar*

⁴⁰⁹ Cf. Parry, <<Cor Huso: A Study of Southslavic Song>>, *op. cit.*, pp. 451 y 458. Aunque la duración usual de una tirada de un *guslar* bosnio podía estar entre 20 y 40 minutos, en algunas sesiones de hasta dos horas libraba 1.300 versos.

⁴¹⁰ *Iliada*, XIII, 671. Cf. *ibidem*, VII, 131: "su ánimo escapó de sus miembros hacia el Hades".

⁴¹¹ Cf. Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, traducción inglesa: *The Discovery of the Mind. The Greek Origins of European Thought*, Harvard University Press, 1953, pp. 5-8. Cf. Chantraine, *op. cit.*, p. 683: "la palabra designa los miembros en tanto que en ellos reside la fuerza corporal". El primer testimonio en el sentido de "aire musical" aparece en los *Himnos homéricos*, XIX, <<Himno a Pan>>, 14-18, donde se dice que la melodía de la flauta del dios aventaja al canto del ruiseñor.

bosnio, ya rica y variada como la del ruiseñor. La representación del sonido a través de la palabra –sonido a través del sonido– produce una especie de cortocircuito, elimina una distancia que la imaginación parece necesitar. Algo comparable ocurre cuando contemplamos un cuadro que representa otro cuadro: un exceso de evidencia bloquea la ilusión, admitimos la ficción de la profundidad en el primer plano, pero no en el cuadro representado, porque entre ambos no hay hueco para que se deslice un murmullo. Eso nos lleva a plantear que la dualidad entre lo visible y lo audible es condición de la representación, aunque no funciona igual en ambos sentidos: el sonido de las palabras representa las imágenes visibles de los objetos, vuelve a presentarlas en la imaginación. Los objetos visibles, por su parte, reclaman una explicación poética o bien unas instrucciones de uso, los iconos sagrados aguardan la leyenda que representan, las imágenes de la fantasía corren a desvanecerse junto a la banda sonora del diálogo interior. El sonido es capaz de representar las imágenes, pero éstas no alcanzan a representar el sonido, que debe ser reproducido para que se prolongue la ilusión. La metáfora, sin embargo, al asociar palabras e imágenes dispares, convierte la distancia en campo de irradiación y consigue que la naturaleza del sonido se haga presente de algún modo en la extensión del lenguaje.

6. ILUSIÓN RETROSPECTIVA DEL METRO

La escritura pudo jugar algún papel no sólo en la transmisión de los poemas homéricos, sino también en su composición.⁴¹² Los escritos de Milman Parry y sus registros de la epopeya cantada en los Balcanes demuestran sin embargo que la composición de la *Ilíada* y de la *Odisea* es esencialmente obra de la tradición oral. Su discípulo A. B. Lord argumenta la posibilidad de que el propio cantor dictase los poemas a un escriba, siguiendo ejemplos orientales.⁴¹³ Sea como fuere, la tradición homérica alcanzó una resonancia pública distinta cuando los rapsodas recitaron un texto fijado por escrito y Homero se disoció del arte de la lira. La música instrumental se independizó igualmente del canto, buscando el favor de las mayores audiencias. Algo comparable ocurrió con los juegos atléticos, con el teatro: la democracia ateniense se desarrolló como cultura del espectáculo al hilo de una especialización técnica creciente, de una profesionalización de las artes escénicas y del discurso.⁴¹⁴ La poesía lírica siguió ligada entretanto a los instrumentos musicales. Las relaciones entre la lírica y la épica, que desde tiempos inmemoriales fueron probablemente fluidas, en adelante sólo permitirán intercambios en un solo sentido: los poetas

⁴¹² Barker, *op. cit.*, p. 18, y Finley, *op. cit.*, p. 33 consideran posible la composición escrita de la *Ilíada* y de la *Odisea*. Wade-Gery, *op. cit.*, p. 39 y West, *The Making of the Iliad*, pp. 3-4 y 69, abogan decididamente por ella. Kirk, en *Los poemas de Homero*, pp. 79-82 y Bowra, en *Homero*, pp. 23 y ss., prestan atención prioritaria a los procedimientos de composición oral, sin descartar la intervención de la escritura en la "composición monumental" de los poemas.

⁴¹³ Lord, *op. cit.*, pp. 149 y 156-157. Whitman, *op. cit.*, pp. 81-82, supone que Homero dictó la *Ilíada* a los Homéridas, quienes en adelante reprodujeron el texto en vez de componer, según las técnicas de la tradición oral, otros cantos de menor extensión.

⁴¹⁴ Sobre la importancia de las fiestas religiosas, de los juegos públicos, de las representaciones teatrales y de los certámenes rapsódicos y musicales en la Atenas del siglo V, véase Glotz, *op. cit.*, vol. II, pp. 432 y ss., 452 y ss. Sobre la profesionalización de los juegos deportivos, paralela a "la evolución de la enseñanza intelectual en el sentido de una tecnicidad creciente", cf. Marrou, *op. cit.*, pp. 100-101. Según Michel Austin y Pierre Vidal-Naquet, *Économies et sociétés en Grèce ancienne*, Armand Colin, París, 2007, pp. 126-128, aunque "Atenas es la ciudad de la *tékhnē* por excelencia" y los artesanos, igual que los comerciantes, acceden a los derechos de ciudadanía (cosa que "hubiera parecido chocante" en otras ciudades como Tebas o Esparta), solamente alcanzan prestigio las artes que interesan al ámbito político.

citarán profusamente a Homero en sus composiciones, pero el *corpus* homérico dejó de ser reelaborado por el canto al modo en que lo hacían los antiguos aedos. Una vez fijados por escrito, sus hexámetros fueron sometidos a una exigencia de regularidad distinta a los requerimientos propios de la citarodia y de la danza.

La épica griega más antigua parece haberse desarrollado a partir de un fondo de relatos y canciones que provienen de la tradición indoeuropea. Ciertas fórmulas métricas debieron de ir adquiriendo estabilidad suficiente como para combinarse en estructuras más amplias, adecuadas a la narración de episodios heroicos, dando lugar al hexámetro dactílico, que a pesar de frecuentes irregularidades funciona como marco de referencia estable, en el que se distinguen secciones marcadas por cesuras que también tienden a la regularidad. A principios del pasado siglo, el lingüista Antoine Meillet, basándose en la comparación del griego antiguo con el lenguaje de los Vedas, supuso un estadio anterior común a ambos, en el cual las formas de versificación habrían sido más libres que en lengua helena. La huella de esa libertad en la construcción del verso se puede rastrear en algunas canciones, en la lírica eolia, en la tragedia y en la comedia áticas, donde se preservaron metros populares cercanos a lo que Meillet llama el "ritmo natural" del habla.⁴¹⁵ La reconstrucción comparatista apunta hacia un estadio en el cual la poesía habría producido formas igualmente aptas para la lírica o para la épica, no tan especializadas como el verso épico griego posterior. Es una probabilidad compatible con la evolución histórica de la epopeya en diversas lenguas. Debemos ser cautos, sin embargo, con la inferencia de un supuesto "ritmo natural" propio del habla en una lengua u otra, que según Meillet explicaría la evolución del verso a partir de la lírica indoeuropea. Es un concepto confuso que pretende justificar tanto la

⁴¹⁵ Cf. Meillet, *op. cit.*, pp. 55-56. Los metros más populares del griego antiguo son el yámbico, compuesto de dos pies en el que alternan sílaba breve y larga (u – u –) y el trocaico (– u – u), en el que alternan larga y breve. Su asociación frecuente en dímetros provendría del verso de ocho sílabas empleado en los himnos védicos.

regularidad como la libertad de la versificación sin reconocer su asociación con prácticas que no son exclusivamente verbales, sino también musicales. El ritmo cuantitativo –dice Meillet– habría experimentado en griego una particular tendencia a la regularidad que desembocó en la equivalencia entre una sílaba larga y dos sílabas breves.⁴¹⁶ Con auxilio de ese soporte lógico, el verso habría ido adquiriendo mayor amplitud, hasta alcanzar la dimensión del hexámetro, que sería un producto de “la tendencia general a normalizar” propia de los griegos, según un modelo extraño a las lenguas de origen indoeuropeo, supuestamente propio de la Hélade.⁴¹⁷ Quizá los antiguos aqueos, hablantes de lengua griega, incorporaron, tras ocupar y conquistar Micenas, influjos de la primitiva civilización del Egeo, tomando de ella patrones de versificación que dieron lugar a la formación del verso homérico.⁴¹⁸ Meillet sugiere el posible origen jonio de estas innovaciones, “que la poesía eólica no emplea”.⁴¹⁹ Con la adopción de un metro más regular que los de la lírica transmitida por los aqueos o por los dorios, parece razonable considerar la posibilidad de algún influjo musical en el verso de origen jonio, pero la argumentación del lingüista galo atribuye la evolución del verso griego exclusivamente a un fenómeno propio del decir poético, que normaliza tendencias del habla común, y resulta confusa en cuanto se refiere a las prácticas musicales.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 57: “La creación del hexámetro resulta de la innovación fundamental por la que fuera planteada la igualdad uu = –”.

⁴¹⁷ *Ibid.*, pp. 45 y 60: “En suma, el hexámetro resulta de la innovación griega que dilató el ritmo. Pero como tal innovación era aplicada en él mucho más de lo que la propia lengua había hecho, el poeta encontró constantemente dificultades provenientes de las reglas de un verso mediocrementemente adaptado a la lengua. Nos vemos conducidos entonces a preguntarnos si los poetas que crearon este verso no habrían imitado un modelo extranjero”.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 62. Cf. p. 4: “[...] una civilización no se desarrolla más que allí donde choca con una civilización extranjera que le proporciona elementos nuevos [...]”. La tesis de un modelo para el hexámetro extraño a la lengua griega fue defendida primero por M. K. Meister, *Die homerische Kuntsprache*, Leipzig, 1921 (citado por Meillet, pp. 60-61). Será discutida más tarde por Gregory Nagy, en *Comparative studies in greek and indic meter*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1974, basándose también en los elementos comunes a Homero y a los Vedas. Ambas posiciones pudieran no ser excluyentes, tal como sugieren Bruno Gentili y Pietro Giannini, en *Preistoria e formazione dell'essametro*, Quaderni Urbinati di Cultura Clasica, nº 26, Universidad de Urbino, 1977, pp. 29-30, donde se descarta la validez de cualquier teoría “monogenética” acerca del hexámetro.

⁴¹⁹ *Op. cit.*, p. 43.

Antes de asumir las consecuencias de este planteamiento, parece necesario detenerse a hacer algunas observaciones. En primer lugar, conviene poner entre paréntesis la idea general, propia del helenismo decimonónico, de esa "tendencia a normalizar" que también ha sido llamada "milagro griego", tan patente en las artes plásticas como en las artes del discurso, y que es un correlato de la evolución de las ciencias del número. No hace falta negar hechos admirables todavía tanto en las ruinas como en los museos y en los textos, cuya importancia es decisiva para la evolución del pensamiento occidental. Pero la adecuada comprensión del papel de las artes sonoras, a la vista de los estudios musicológicos, antropológicos, sociológicos y literarios recientes, conlleva la posibilidad de entender el gusto de los griegos por la proporción de manera más pragmática y menos idealizante que la de aquellos sabios que se deleitan en la contemplación de las formas.⁴²⁰ En segundo lugar, cabe mantener alguna duda acerca de la equivalencia de duración entre dos sílabas breves y una larga, que los tratados de métrica suelen dar por sentada y que pudiera servir de base para la interpretación del carácter cuantitativo del griego antiguo. Según el testimonio tardío de Dionisio de Halicarnaso, la proporción entre la sílaba larga y las breves en el recitado de los hexámetros homéricos era algo inferior al doble de duración.⁴²¹ West comenta que esta observación refleja sin duda la

⁴²⁰ Glotz, *op. cit.*, vol. II, pp. 516-517, proporciona una seductora visión del poderoso influjo cultural ateniense durante la segunda mitad del siglo V en estos términos: "Una estética racionalista a su manera exige que el artista separe lo principal de lo accesorio, rechace el detalle accidental y pasajero para retener lo esencial y lo durable, complazca al ojo y al espíritu, encuentre lo bello en el esplendor de la verdad. Con todo su amor por la sobriedad, por la justa medida, el genio ático de eleva con un batir de alas a la concepción de tipos que no han de cambiar nunca: acierta a crear ese idealismo que aparece como el producto más acabado de la antigüedad clásica". El impulso literario del historiador francés no le impide razonar con rigor cuando considera las causas materiales del clasicismo heleno y en este sentido se aparta del helenismo romántico germano. Pero cabe preguntarse hasta qué punto la consideración de las formas sonoras junto a las formas visuales pudiera modificar este estilo de prosa.

⁴²¹ Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria*, 17. Citamos según la edición de W. Rhys Roberts, Dionisius of Halicarnassus, *On Literary Composition*, MacMillan, Londres, 1910, p. 172, 20 y ss. Cf. la traducción de Vicente Bécares Botas, *Dionisio de Halicarnaso: Tres ensayos de crítica literaria*, Alianza, Madrid, 1992, p. 168: "Los rítmicos, no obstante, nos dicen que la larga de este pie es más breve que una larga perfecta, pero, no siendo capaces de precisar en qué medida, la llaman irracional (ἄλογον)".

tendencia del habla ordinaria, "en cuanto opuesta a la *ratio* matemática precisa, generalmente impuesta por el ritmo musical, especialmente cuando la música va acompañada de movimiento corporal", y especula con la posibilidad de que la proporción "irracional" entre sílabas largas y breves en el habla o en el recitado se acercase más a 5:3 que a 2:1.⁴²² Aunque entre Homero y Dionisio hayan transcurrido no pocos siglos, la observación pudiera afectar a fenómenos semejantes en una u otra época. El propio texto homérico presenta indicios que apuntan hacia la posibilidad de combinar duraciones irracionales con otras más regulares en el recitado de sus versos. En otro lugar, West anota que las dos sílabas breves (*biceps*) de un dáctilo pueden ser sustituidas por una larga o contraídas en ciertas posiciones del hexámetro, pero no en otras. En posición de *princeps* o sílaba larga fija (que nunca admite resolución en dos breves) es más fácil acomodar una duración irracional que en un *biceps*. La periodicidad de las sílabas *princeps* que admiten duración irracional, en alternancia con el par de sílabas breves que requieren regularidad, sugiere unos márgenes de variación cuantitativa que, para resultar flexibles y mantener a la vez la sensación del ritmo dactílico, pudieran aproximarse a la proporción de 5:3, aunque no son estrictamente calculables.⁴²³ Parece razonable pensar, en cualquier caso, que en el recitado homérico las sílabas largas pudieran adoptar duraciones irracionales próximas a las del habla, mientras que en la poesía lírica y en las partes cantadas del drama la equivalencia cuantitativa debió de ser más estricta, por ajustarse al acompañamiento musical. La flexibilidad característica del verso homérico permite considerar también su posible ajuste al *tempo giusto*, sobre todo en la época en que fue acompañado por la lira, antes de ser fijado por escrito y recitado por los rapsodas. En todo caso el ritmo musical del verso, y no el fluir más o menos rítmico del

⁴²² West, *Ancient Greek Music*, p. 135.

⁴²³ Cf. M. L. West, *Greek Metre*, Oxford University Press, Oxford, 1982, pp. 20 y ss.

habla, es el factor que normaliza las duraciones silábicas; y aun así debemos tener en cuenta que, en la práctica, el ritmo musical consiste en una aproximación a la regularidad, no en una ecuación matemática. En resumidas cuentas, la normalización de la cantidad silábica según la entiende Meillet, como rasgo propio de la lengua, no resulta sostenible.

Consideremos, en tercer lugar, la posibilidad de que el hablante griego antiguo emplease con mayor o menor frecuencia en su elocución corriente ciertos "ritmos", entendidos como patrones de alternancia de sílabas largas y breves. Cuando, en su *Retórica*, Aristóteles se pregunta por el ritmo que conviene a la prosa, descarta el "heroico" (es decir, el dactílico) porque, dado su carácter majestuoso, se aleja demasiado de la conversación y añade que "el yambo tiene la cadencia misma de la conversación; de modo que todo el mundo al hablar produce metros yámbicos más a menudo que ningún otro". Este pasaje parece fundar la idea de un "ritmo natural" propio del habla griega, que según Meillet se habría normalizado por influjo del verso jonio y que, desde el punto de vista aristotélico, conviene evitar en buena prosa.⁴²⁴ Además del ritmo dactílico, (par o binario, compuesto de dos miembros de igual duración: – u u), y del yámbico (impar, ternario, compuesto de dos sílabas desiguales, de las cuales la segunda dura el doble : u –), el Estagirita rechaza el uso del ritmo trocaico (también impar y ternario: – u, algo menos frecuente que el yámbico en la conversación), por su carácter agitado y por su uso en las danzas satíricas populares (llamadas *kórdax*). Descartados tanto el ritmo par como los impares más sencillos, uno por su solemnidad y los otros por su vulgaridad, Aristóteles concluye que el ritmo más adecuado para la prosa eurítmica es el peonio. De proporción hemiolia (3:2 ó 2:3, de cinco tiempos), el ritmo peonio comprende el llamado crético (– u –) y sus equivalentes por resolución

⁴²⁴ Aristóteles, *Retórica*, 1408b-1409a. En *Poética*, 1449a repite las mismas ideas acerca de los yambos.

de las sílabas largas en breves. Es el único que, en opinión de Aristóteles, no resulta "métrico" y por ello pasa más desapercibido en prosa. Dejando al margen por ahora la discusión de si este tipo de ritmo debe ser considerado o no como parte de la métrica (para Aristóxeno de Tarento representa el tercer género rítmico; los *metrikoí* prefieren atenerse a las relaciones más simples de igualdad o de doble duración entre sílabas), podemos extraer de este pasaje un par de consecuencias interesantes: Aristóteles reclama para la prosa un cierto ritmo musical, pero éste no debe ser muy explícito, porque de lo contrario se trataría de poesía. La musicalidad del discurso en prosa se presenta como artificio encubierto. El patrón de cinco tiempos es adecuado para tal fin, es decir para proporcionar discurso un ritmo que no se someta a la escansión más obvia. La aparente ingenuidad de este artificio retórico se atenúa si consideramos que su función consistiría en situarse en el justo medio entre la irregularidad del habla y la regularidad del verso, por medio de un patrón que amalgama las cuentas binaria y ternaria más sencillas. Aristóteles aplica a la prosa un procedimiento propio de las culturas musicales polirrítmicas.

Las series de yambos y de troqueos que Meillet reconoce como características de la lírica popular de origen indoeuropeo son frecuentes en la versificación y en el habla de muchas lenguas, ya sea en forma de cantidad silábica o de intensidad acentual. Tratándose de las alternancias de duración más simples, que en el plano del habla implican solamente la distinción entre sílaba breve y larga, pero no necesariamente una proporción entre ambas, se relacionan muy libremente con los ritmos del canto y de la danza, aproximándose o alejándose de ellos cuando la expresión lo requiere. Más allá del par de pies seguidos reconocible como unidad propiamente métrica (*métron*), el habla que repite yambos o troqueos regularmente carece de naturalidad y remite a una práctica artificiosa. El habla no requiere proporcionalidad entre sílabas breves y largas, salvo cuando ella misma se torna musical. El dáctilo, que es el pie métrico propio del

verso homérico, interpretado como ritmo continuo (– u u – u u – u u ...) parece poseer en efecto una cualidad más específicamente musical que las series de yambos y de troqueos: mantiene una andadura básica de carácter binario e implica la comparación continua –la posibilidad de una equivalencia sostenida a cada paso– entre una sílaba larga y dos breves. Sólo cuando esta proporción resulta reconocible, con ayuda de algún movimiento corporal adyacente a la fonación –como el batir del pie– o bien de un ritmo interiorizado, podemos interpretar yambos y troqueos como ritmos de tres tiempos regulares. La suposición de un "ritmo natural" en una lengua que combina libremente yambos y troqueos antes del advenimiento del verso homérico normalizado parece a esta luz una proyección retrospectiva: atribuye a la mera oposición cuantitativa el carácter de una prosodia normalizada por procedimientos musicales o por la teoría métrica. Si se entienden como duraciones normalizadas, no hay propiamente yambos ni troqueos en la alternancia de sílabas largas y breves del habla antes de que ésta se someta a la regularidad del canto y de la danza, o al análisis métrico que se sirve de la escritura para separar y contar las sílabas del verso.⁴²⁵ Meillet se esfuerza por imaginar un origen exclusivamente lingüístico para la regularidad del hexámetro y en general para la métrica, pero la regularidad del verso es difícilmente sostenible sin hacer referencia a las costumbres musicales. La confluencia de datos históricos, filológicos y musicológicos indica que el ritmo musical está en el origen de la tendencia a normalizar manifiesta en el hexámetro dactílico, generalmente considerada como característica de la cultura de los antiguos griegos.

⁴²⁵ Cf. Enrico Campanile, «Sull'origine dei metri greci», en *Metrica classica e linguistica*, actas del coloquio celebrado en Urbino del 3 al 6 de octubre de 1988, QuattroVenti, Urbino, 1990, p. 39: "Los metros griegos [...] se nos aparecen hoy como secuencias fijas y preestablecidas de sílabas breves, largas o *ancipiti* [de duración indiferente], solamente porque los consideramos a posteriori, en su objetividad ya realizada. Pero, en realidad, lo que de una secuencia verbal hace históricamente un metro no es su correspondencia con un cierto sistema métrico, sino más bien, y solamente, su iteración regular". El autor atribuye a la métrica griega "una enorme potencialidad formal" que el análisis de los testimonios escritos no debiera intentar reducir a un prototipo originario.

Hasta no hace mucho, los filólogos europeos han tendido a ser parcos en las concesiones al papel de la música en la formación del verso. Pero los helenistas coinciden hoy en admitir que existió una tradición épica anterior a Homero, asociada desde tiempos remotos con algún tipo de lira.⁴²⁶ Meillet no reconoció la importancia de estos hechos, pero su influyente punto de vista condiciona todavía los tratados de métrica. Dio por supuesto que los poemas homéricos fueron declamados y no cantados, si bien de forma tal que los aedos "plegaban necesariamente la pronunciación a las exigencias del ritmo".⁴²⁷ Sin embargo resulta razonable pensar que las exigencias del ritmo en la declamación del verso épico bastan para considerar una relación necesaria con factores propiamente musicales. El acompañamiento de la lira, que el propio Homero describe, no implica que el verso épico fuera necesariamente cantado, pero despliega un abanico de posibilidades entre el habla, el recitado, la melopea y el canto propiamente dicho. Sería vano reconstruir la música griega antigua desde la experiencia sonora de nuestros días, pero es necesario librar a la reflexión del prejuicio contrario, habitual en la filología clásica, que se atiene exclusivamente a la seguridad de la letra.

La declamación épica "tenía un carácter solemne, [...] consistía en una melopea y no en un hablar puro y simple, [...] había una técnica del ritmo distinta de la técnica musical, pero comportando reglas estrictas".⁴²⁸ El "ritmo natural de la lengua", que daba pie al ritmo propio de la declamación, podría entenderse como alternancia más o menos regular de sílabas largas y breves dentro de la frase,

⁴²⁶ Cf. Gentili y Giannini, *op. cit.*, p. 7: "En realidad la épica homérica es una de las tantas épicas que florecieron en la Grecia más antigua, un dato cultural del que los griegos tuvieron noticia segura. Aristóteles, *Poética*, 1448b, afirma que, aunque no esté en condición de citar alguno de los predecesores de Homero que compusieron poemas épicos, "es sin embargo verosímil que hubiese muchos". Cf. Bruno Gentili y Liana Lomiento, *op. cit.*, p. 73: "Las más antiguas ejecuciones citaródicas remontan a una época muy remota, como documentan los descubrimientos de edad minoica: una píxide hallada recientemente en Kalamí (Creta), en la tumba llamada <<del aedo>>, representa a un cantor que con la mano derecha sujeta una *phórmix* de siete cuerdas (ca. 1320 a. C.)".

⁴²⁷ Meillet, *op. cit.*, p. 27.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 45.

pero sin relación de proporcionalidad entre ellas, es decir, como una especie de *rubato*. Aceptemos que los hablantes de una lengua o de un dialecto puedan desarrollar la tendencia a expresarse siguiendo una modalidad particular de entonación o de canturreo relativamente rítmicos. Haría falta un código distinto al musical para describir tal fenómeno, pero tampoco se podría hacer en términos estrictamente lingüísticos, como producto de una oposición diacrítica coincidente con la equivalencia entre dos sílabas breves y una larga. Resulta quizá tentadora la inclinación a tomar esta equivalencia por una de las oposiciones binarias de la lingüística estructural, pero al hacerlo la métrica se funda en una falacia. La mera oposición entre sílabas breves y largas cumple una función diacrítica en las lenguas cuantitativas, pero no su repetición regular. El *méttron* no es un producto lingüístico por naturaleza, sino en la medida en que se manifiesta por medio del lenguaje, como fenómeno concomitante. La métrica no se desarrolló para estudiar el habla, sino la forma rítmica de los versos más prestigiosos, siglos después de que hubiesen sido compuestos y fijados por escrito, con el fin de convertirlos en modelos compositivos. Meillet argumenta no obstante que el objeto de la métrica “consiste en estilizar, en normalizar el ritmo natural de la lengua”, que vendría a ser como su materia prima.⁴²⁹ La pretensión de normalizar una fuente rítmica propia de la lengua, originalmente fluida y variable antes de ajustarse al periodo regulador del verso, se basa en el reconocimiento de patrones recurrentes a la vez en el habla y en el verso de ritmo más o menos libre, cantado o recitado. Si es cantado, el ritmo de la frase se sincroniza con el ritmo musical; si es recitado, la dicción puede aproximar la entonación y la duración de las

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 19. Cf. p. 7: la lengua “proporciona el elemento que se ha de hacer ritmar, el ῥυθμιζόμενον; y de la estructura rítmica natural de esta lengua depende inicialmente la métrica”. Meillet alude aquí a la teoría de Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles que escribió el único tratado sobre el ritmo que se ha conservado –muy fragmentariamente– de la antigüedad helena. Pero sólo recoge esa teoría parcialmente: para Aristóxeno, τὰ ῥυθμιζόμενα –las sustancias susceptibles de recibir la forma del ritmo– son tres: la frase hablada (λέξις), la melodía (μέλος) y el movimiento corporal (κίνησις σωματική). Véase Aristóxeno, *Elementa rhythmica*, 6. 15-21. Cf. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, *op. cit.*, p. 176.

sílabas a una melodía y a un ritmo aleatorios sin llegar a ser propiamente musical. Pero sólo forzando mucho el sentido de las palabras puede ser considerado el recitativo como expresión de un "ritmo natural" de la lengua, porque ni es un fenómeno natural, ni es propiamente rítmico, ni pertenece al plano de la lengua. Para que la distinción cuantitativa sea pertinente desde el punto de vista del significado basta con que una sílaba sea perceptiblemente más larga que otra, sin necesidad de proporción entre ellas.⁴³⁰ La necesidad de fijar esa proporción proviene de la práctica musical o de la preocupación tardía por el metro, es decir por el ritmo de las palabras del verso separadas de su contexto habitual. La materia prima de la métrica no es la lengua, aunque lo parezca, sino el complejo mélico. Parece inevitable concluir que el lingüista confunde la tarea del poeta, experto en cantar acompañado por la lira, con la preocupación propia del metricista, que no comienza a hacerse patente en Grecia hasta el periodo alejandrino, cuando ya hace mucho que el gramático ha sustituido al citarista en la función de educador por excelencia. El poeta ha compuesto el orden de las palabras de modo que puedan ser sincronizadas con los instrumentos musicales, con el batir del pie, con los movimientos del coro, antes de que el metricista le tome las medidas al verso. La métrica es para el poeta un arte auxiliar no teórico que le permite seleccionar las palabras convenientes, ajustarlas a un ritmo que no se confunde con ellas, resolver conflictos entre las necesidades de la frase y las formas de la melodía, mediar entre los patrones regulares del canto y las irregularidades del habla. Aislar las formas del metro fuera del canto –o del recitado– tiene cierto interés práctico cuando las Musas no conceden la frase inspirada que aúna

⁴³⁰ Cf. Louis Laloy, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité*, Paris, 1904, reimpreso por Minkoff, Ginebra, 1973, pp. 292-293: "Esto equivale a decir que la proporción cuantitativa, sobre la que se funda toda la métrica antigua, es una relación convencional aplicable sólo a la poesía y no a la lengua ordinaria, en la que únicamente se alcanzaba a distinguir, igual que en las lenguas modernas, sílabas un poco más extensas que otras y no el doble que las otras. [...] Todo cambiaba, al contrario, en cuanto la música intervenía; la larga se prolongaba hasta valer dos veces la breve y el compositor podía incluso, como veremos, alargarla aún más, dándole el valor de tres o cuatro tiempos".

intuitivamente sentido y musicalidad. Para adaptar las exigencias de la frase al *tempo*, el poeta modifica aleatoriamente la duración de las sílabas y la configuración de los pies, exigiendo del metricista una ampliación constante de su abigarrado léxico. En el recitativo se expresa la tendencia a independizar la prosodia del *tempo giusto*, pero no se trata de un fenómeno del habla común, sino del habla poética selecta que se sitúa en un terreno intermedio, en el cual puede optar por aproximarse ora del canto ora del habla. El metro está mejor descrito, en suma, como producto derivado de las relaciones entre el habla y el ritmo musical que como normalización de las cantidades silábicas del habla. Actúa sobre una materia prima compuesta de expresión verbal, movimiento rítmico y entonación melodiosa.

Una rápida reflexión sobre la naturaleza del ritmo resulta conveniente en este punto. El ritmo es un fenómeno esencialmente relacional, implica la superposición de dos planos –al menos– de actividad, uno de los cuales suele quedar como referencia estable e implícita para que el otro pueda medir sobre él sus movimientos. Los ritmos visibles en la naturaleza requieren un punto de vista que tomamos por fijo, como la tierra en relación con los ciclos de los astros o los estratos geológicos en relación con la forma cristalina. Los ritmos audibles, por su parte, no son necesariamente musicales, pueden ser accidentales como el eco o un goteo, o bien mera repetición cacofónica. Casi siempre son producto del ser humano, con pocas excepciones. Exigen una interiorización de la duración medida que proviene del aprendizaje colectivo. Cuando producimos sonidos a intervalos regulares batiendo el pie sobre el suelo, chocando las palmas de las manos o emitiendo voces más o menos eufónicas, aunque no los acompañemos de otra actividad visible, los estamos refiriendo a una experiencia previa de la regularidad, a un *tempo* interno, fisiológico o mental. La articulación de la voz humana implica también la posibilidad del sonido animal, que puede ser rítmico sin ser articulado. Algunos animales, como los pájaros, producen ritmos

musicales sin necesidad de lenguaje, que funcionan empero como seña entre los individuos de su especie, extensión de su organismo sonoro hacia el entorno. La voz humana, en resumen, puede ser animal o cultural, rítmica y musical sin articular palabras, puede articular palabras sin ser en absoluto musical y puede, finalmente, hacer todo ello al mismo tiempo. Esa diversidad funcional da lugar a muchas confusiones.

En cualquier caso, el ritmo no es una característica intrínseca del lenguaje, ni siquiera cuando es producido sólo con palabras, sino que lo acompaña como posibilidad adyacente. El lenguaje convive con una experiencia no lingüística del ritmo, meramente fisiológica o propiamente musical, aunque no la requiera para estructurar las relaciones entre sus signos, y opera con respecto a ella una distinción funcional latente que puede hacerse del todo explícita y aparentar un distanciamiento creciente, en particular con ayuda de los signos escritos. El aprendizaje musical es la manera propia de interiorizar el ritmo de los seres humanos, aunque se lleva ciertamente a cabo con ayuda del lenguaje. Se da, por tanto, una interacción compleja entre las dos modalidades culturales del sonido cuya descripción requiere especial cuidado. Centrándonos en los fenómenos rítmicos en el plano del habla, diremos que la distinción cuantitativa entre sílabas breves y largas no implica la normalización de la cantidad silábica, pero dispone de una experiencia rítmica que la hace posible. La regularidad métrica en el verso es indicio de una práctica musical elaborada. No sólo normaliza los significantes de la lengua, sino que los pone de acuerdo con una experiencia no significativa de la duración regular –y de las frecuencias armónicas para el oído, que son otra forma de regularidad temporal– sobre la que el lenguaje apoya sus distinciones. Es una falacia, por tanto, hablar de un ritmo natural de la lengua como materia prima de la métrica. La materia prima de la métrica es rítmica y musical a la vez que verbal, por más que se aplique sólo a la lengua, por más que los versos escritos sean su único rastro. Los *metrikoí*

alejandrinos manejaron versos escritos cuya música carecía de otro registro; aunque estuviese registrada de un modo u otro, aunque las canciones se hubiesen preservado por tradición oral, lo determinante es que el estudioso de la métrica hizo a un lado la música para enfocar su objeto de estudio propio: el efecto de la variación rítmica sobre el verso y su posible conexión con los significantes de la lengua. Tal conversión del objeto de escucha en punto de mira conlleva no sólo una interpretación sesgada de la poesía escrita, sino también una pretendida normalización lógica del hecho lingüístico.

La métrica desliga el lenguaje poético de su soporte tradicional, creyendo contribuir a las pretensiones sistemáticas de los gramáticos, cuando de hecho no hace sino introducir una clasificación necesariamente incompleta, que acaso sea útil para el compositor de versos y sugestiva para el pensador, pero resulta más bien problemática para el lingüista, quien, en su tarea de estructurar los rasgos distintivos de las palabras separándolos de su materia fónica, se ve tentado de aplicar una norma externa que aparentemente justifica sus pretensiones de rigor. La escritura alfabética representa por medio de unos pocos grafismos los sonidos relevantes del habla. En el habla se produce una distinción de dichos sonidos que resulta suficiente para los fines de la comunicación, pero también se produce la posibilidad de confundirlos, que en la práctica se resuelve con recursos gestuales, contextuales o situacionales. La distinción consciente de los elementos simples del habla que hoy llamamos fonemas no se completa hasta que no interviene su representación gráfica. De hecho, los antiguos griegos llamaban a los fonemas "letras". Antes de ser "letras", los fonemas son sonidos próximos unos de otros, si bien distintos, leves modificaciones de la corriente de aire o de la vibración de las cuerdas vocales entre las cuales el máximo grado de distinción consiste en la oposición entre la continuidad y la interrupción de la corriente de aire, o entre la ausencia y la presencia de vibración sonora. En general, las unidades fónicas, antes de ser

gráficamente representadas, no son discretas sino por aproximación, aunque se realicen, como las consonantes, en tiempos cortos, suficientes para la percepción. Cuando las consonantes se combinan con las vocales formando sílabas, la duración de la emisión de voz es modulable en el tiempo. El modo de distinción propio de los fonemas no es sistemáticamente aplicable a la duración de la sílaba, cuyas variaciones de duración resultan principalmente de un alargamiento o acortamiento de las vocales, mientras las consonantes operan como una segmentación o un estrechamiento de la columna de aire en diversos puntos del aparato fonador. Vocales y consonantes se oponen como lo continuo y lo relativamente discreto. Las variaciones de duración de la sílaba, por su parte, en cuanto son normalizadas según cierta proporción, no son referibles exclusivamente a la producción del sonido vocal, sino a otra actividad que sirve como medida de referencia. Tampoco los signos aislados por la escritura dan razón por sí mismos de los fenómenos de duración. Las letras representan los sonidos pertinentes del habla, corresponden a las consonantes tanto como a las vocales y, aunque algunas de éstas representen vocales largas, no aportan más información cuantitativa que la distinción con respecto a las vocales breves. Los puntos de inflexión de la cadena hablada son representables como segmentos de una línea virtualmente continua sobre una superficie visible. A las oclusiones, bifurcaciones, estrechamientos o ensanchamientos de la corriente de aire vibrante se pueden hacer corresponder signos visibles, pero no hay que perder de vista que éstos acentúan su carácter discreto como si fueran personajes de un drama en escena. Resulta ilusorio atribuir a los alófonos de la cadena hablada el grado de distinción de la letra escrita, lo mismo que atribuir a ésta el potencial comunicativo propio del lenguaje sonoro. En realidad el fonema es una entidad compleja, mezcla de un fenómeno acústico y de su representación visible. Por todo ello, el carácter distintivo de los fonemas y de sus combinaciones en unidades significantes no puede ser confundido con la más simple

de las ecuaciones matemáticas. El fonema comporta ciertamente una idealización que lo aísla de la materia fónica para relacionarlo con un significado. El propio Saussure decía que su "ser inexistente" es comparable con el de un "personaje mítico": una especie de leyenda que damos por buena para entendernos, para hacer posible la función de los signos.⁴³¹ La idealidad de los signos se sostiene gracias a su carácter relacional e intencional. Distinguimos un fonema de la cadena hablada con ayuda de implícitos y asociaciones sin los cuales a menudo resultaría confuso, definimos sus rasgos distintivos sirviéndonos de procedimientos gráficos que contribuyen a su estabilidad, el filólogo busca los rastros pretéritos de dichos rasgos y, cuando no los halla, los reconstruye de manera plausible por comparación con otras lenguas, como si en sus estadios primitivos éstas hubieran tenido la misma estabilidad que han adquirido por medio del alfabeto. El sistema de la lengua idealiza finalmente el conjunto de paradigmas disponibles para ordenar el habla en una supuesta dimensión sincrónica. Sincroniza idealmente la evolución temporal de los signos de un modo que la tradición oral no consiente, porque se halla sujeta al marco de la percepción inmediata. La métrica cumple un curioso papel de traslación desde el nivel de las prácticas poético-musicales hasta el nivel del discurso sistematizado. Los *metrikoí* fueron, en efecto, predecesores de la moderna fonología: Aristóteles los considera responsables de la correcta formación de los fonemas y de las sílabas.⁴³² Por medio de esta duplicidad de funciones, la métrica parece haber dado lugar a la confusión entre los fenómenos rítmicos y las estructuras lingüísticas, proyectando su lógica ilusoria sobre la tradición poético-musical de la que procede.

Esta ilusión retrospectiva pactada entre la métrica y la lingüística guarda cierta relación de homología con respecto a la idealización de la enseñanza oral de Sócrates llevada a cabo por Platón en sus escritos:

⁴³¹ Cf. *supra*, p. 140, n. 274.

⁴³² Aristóteles, *Poética*, 1456b, 30-37.

el *daímōn* socrático expresa una tradición religiosa inmemorial que aspira a tomar forma inteligible, a adquirir valor de verdad, de manera comparable al modo en que los fenómenos del habla buscan racionalidad en la normalización de la prosodia. Ambos procesos dependen del uso de la escritura. La filosofía no puede desentenderse de ese paralelismo con la evolución del hecho poético. Su papel es comparable con el de la lingüística que desdeña la materia fónica en favor del carácter eidético del fonema. Igual que el lingüista cree hallar justificación en la métrica para su anhelo de rigor, el filósofo hace del discurso escrito la herramienta para representar un modelo trascendente. Entre la métrica, la ciencia del lenguaje y la filosofía se produce una suerte de delegación de poderes que según el orden de los hechos provienen de las prácticas poéticas. El *lógos* se instaure por medio de una cadena de olvidos que podríamos llamar rapsódicos, porque acentúan la solemnidad de la palabra, la sacralizan en el ámbito político y proyectan hacia el pasado inmemorial una separación con respecto a las artes musicales que solamente es reconocible a partir de un momento determinado en la historia de Occidente.

La suposición de que en griego antiguo se diese naturalmente el predominio de un pie métrico determinado resulta simplista y discutible.⁴³³ En el proceso de elaboración del verso griego son muchos los fenómenos que hay que tener en consideración, unos naturales y otros culturales: primero la distinción entre sonidos complejos y consonantes, luego el papel de la música y de la danza en relación con el lenguaje; pero además es necesario situarse en el contexto del desarrollo de las artes y de las ciencias –en particular de las

⁴³³ Louis Havet, *op. cit.*, p. 22, considera que la rítmica natural del griego antiguo se expresaba en dáctilos: "Espontáneamente la lengua se había hecho rica en dáctilos. Si los antiguos ἀοῖδοι emplearon el ritmo dactílico, es porque les fue dictado por la cadencia natural de su hablar". Los especialistas posteriores defenderán más bien, como Meillet, la naturalidad del yambo o del troqueo, opuesta a la especialización del pie dactílico. Cf. A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Klincksieck, París, 1965, p. 20: el dáctilo "crea para el poeta una dificultad, le impone, al menos en el verso épico, un estilo formular que se aleja del habla corriente". Este punto de vista fue sostenido ya por Aristóteles en el lugar ya citado de la *Poética*, 1449a: "pues de los metros el yámbico es especialmente adecuado para dialogar; y prueba evidente de ello es que decimos infinidad de yambos al hablar unos a otros, pero poquísimos hexámetros y apartándonos de la armonía del diálogo".

matemáticas-, considerar el influjo que la generalización del uso de la moneda como sistema de equivalencia en los intercambios comerciales pudo tener sobre las practicas poético-musicales, sopesar el papel de las colonias que dieron lugar al contacto entre culturas y lenguas diversas. Lo propio del lenguaje es dar cabida a la irregularidad de los acontecimientos imprevistos en la regularidad de las costumbres, por medio de unos pocos signos que admiten infinitas combinaciones. Su alianza con las prácticas musicales es muy profunda, pero debe permanecer oculta para que sea efectivo el intercambio de los signos. Los lingüistas prefieren asignar al lenguaje todo el derecho a la regularidad, los metricistas suelen hacer oídos sordos a las fuentes de su propia disciplina. Se entiende, en la medida en que el rigor científico requiere trabajar sobre evidencias que en este caso sólo proporciona el verso escrito, porque el acontecimiento musical, en apariencia al menos, se esfuma en el aire. Pero la filosofía no se puede contentar con eso, si aspira a conocer una verdad que ni la métrica ni la lingüística proporcionan por sí solas. Entre la lingüística y la métrica se da una extraña cesión mutua del derecho a la legitimidad lógica, que finalmente acaba escamoteándose en ambas. El filólogo parte de un concepto de estructura verbal supuestamente arcaica que en realidad está condicionado por la métrica posterior, mientras ésta solamente opera sobre el olvido de factores musicales previos. La métrica, que aplica la matemática más simple al lenguaje en verso, viene a justificar y pretende al mismo tiempo compartir la pretensión de independencia del lenguaje respecto del ritmo musical. ¿Pero existe realmente un ritmo verbal independiente de la experiencia musical o más bien cabe sospechar, al contrario, la intervención de factores musicales en la formación del lenguaje mismo?

Saliendo al paso de la concepción métrica de algunos de sus contemporáneos que tendieron a confundir la naturaleza flexible del pie métrico con la regularidad "matemática" de los compases

musicales,⁴³⁴ Meillet denuncia que este error proviene de “la teoría de la música de la primera mitad del siglo XIX, cuyos ritmos tenían una rigidez y una pobreza singulares”.⁴³⁵ La interpretación estrictamente musical de los problemas métricos admite ciertamente corrección, exige compensar la rigidez de una concepción matemática del ritmo con una comprensión de su naturaleza cooperativa, nunca exacta sino por aproximación, pero la idea de un ritmo natural de la lengua ajeno a la experiencia musical induce a mayor confusión todavía. La libertad rítmica de la poesía arcaica se preservó, como indica el propio Meillet, precisamente en la lírica cantada, mientras que el verso épico, supuestamente sólo declamado, se regía por un metro más rígido, por una equivalencia más estricta de las cantidades silábicas. Es posible que, allí donde la función del acompañamiento musical y la relación con las figuras de la danza fuesen determinantes, se permitiese el verso mayor libertad o cercanía con respecto a la expresión natural del habla, justamente por apoyarse en la regularidad rítmica, mientras que en el verso épico –menos dado a variación melódica y con acompañamiento instrumental tal vez escueto, atento prioritariamente a su función narrativa– el ritmo se ciñese a las necesidades de la declamación, tendiendo a la normalización del metro, es decir, a sostener la musicalidad solamente con palabras. La equivalencia puramente métrica parece requerir en cualquier caso el hábito de relacionar la palabra poética con la experiencia rítmica.

No deja Meillet de observar que el ritmo más acentuado y vivo es propio de la música popular, dirigida a los públicos menos instruidos. El ritmo del verso épico griego sería comparable al de la música culta centroeuropea no tanto por su regularidad métrica –que no hay que confundir con la rigidez matemática– sino por su linealidad sin contrapunto rítmico, mientras que la lírica de las canciones y del

⁴³⁴ Meillet, *op. cit.*, p. 29, se refiere a los manuales de Louis Havet, ya citado, y Paul Masqueray, *Traité de métrique grecque*, Klincksieck, París, 1899.

⁴³⁵ *Op. cit.*, p. 2, oponiéndose a la teoría general del ritmo de A. Rossbach y R. G. H. Westphal en la ya citada *Metrik der Griechen*.

drama mantendría la flexibilidad métrica, en contrapunto quizá con la viveza rítmica propia de las tradiciones populares.⁴³⁶ Pero ni la musicología que se ocupa de Grecia antigua ni los filólogos más cercanos a ella sostienen hoy la oposición drástica entre épica y lírica en el periodo arcaico. Más fundada parece la suposición de que la épica se desarrollase a partir de una citarodia común, que combinaba patrones habituales en la lírica, válidos también para cantar episodios heroicos, y que produjo unidades de versificación más amplias según lo fue exigiendo la especialización narrativa. Gentili y Giannini apuntan hacia los elementos rítmicos “que constituyen las líneas maestras de la más antigua lírica griega y a la vez de los elementos compositivos del hexámetro”, pertenecientes a “un patrimonio panhelénico de figuras rítmicas en las cuales se expresa la más antigua poesía cantada de todo el mundo griego, independientemente de las áreas dialectales”, constituyendo “una *koiné* suprarregional de expresiones tradicionales de la poesía oral”.⁴³⁷ No hay razón para descartar la posibilidad de que ese repertorio de figuras rítmicas excediese los límites de la nación o de la lengua. Un hablante griego antiguo no debió de adquirir conciencia del metro sino con el maestro de música, en el aprendizaje de la danza y del canto, en la actividad coral, con ayuda de la lira, en primer lugar, y posteriormente con el cálamo de escritura.⁴³⁸ La

⁴³⁶ El logocentrismo del lingüista galo conlleva una noción del ritmo que necesita revisión, cf. *ibíd.*, p. 20: “Cuanto más elemental y destinada a un público desprovisto de instrucción es una música, más regular es el ritmo, y más brutalmente marcado”. Rica en contrapunto melódico, la música culta europea “no usa casi contrapuntos rítmicos, mientras que, inversamente, la música de muchos semi-civilizados, descuidando los contrapuntos melódicos, emplea profusamente los contrapuntos rítmicos”. La penuria rítmica de la música centroeuropea y la sublimación de la armonía guardan relación con la sacralización de la palabra y con la notación escrita, es decir, con un dominio clerical de la cultura que sujeta el ritmo a las reglas de la prosodia grecolatina. A la luz de la evolución de las músicas populares y de las investigaciones de la etnomusicología en la segunda mitad del siglo XX, la rítmica de los pueblos “semi-civilizados” no puede ser confundida con carencia de instrucción, porque es, precisamente –particularmente en África–, un sistema de instrucción, que en Occidente evoluciona como alternativa y complemento de la enseñanza de la Academia europea. El principal problema de la concepción logocéntrica –de Meillet a Lévi-Strauss– no es su carácter elitista, sino las dificultades que opone a la comprensión de las relaciones entre lenguaje y música.

⁴³⁷ *Op. cit.*, pp. 22 y 27.

⁴³⁸ Κάλαμος designa a la vez varios útiles hechos de caña, entre ellos el cálamo propiamente dicho, pero también el caramillo, el puente de la lira donde apoyan las cuerdas, la caña de pescar, la flecha, etc. En su extenso campo semántico se mezclan las artes musicales con otras artes, dando a entender cierto grado de connaturalidad entre la herramienta de escritura y el instrumento sonoro, entre ambos y los útiles que sirven para la obtención de una presa.

métrica, como la retórica, es un arte tardío, que alcanza su apogeo cuando el verso, por un lado, y el instrumento musical, por otro, se han independizado ya del canto. El análisis métrico se vuelca entonces sobre el verso escrito multiplicando un sinfín de denominaciones que intentan capturar en una red de apariencias lógicas toda variación rítmica, resultante de la mera yuxtaposición en combinación variable de unos pocos patrones sencillos, cuyas transformaciones, ya sea a través del lenguaje del verso o de la música instrumental, son en todo caso de especial interés para la comprensión de las estructuras del pensamiento.

7. EL ÉPOS SE DESPRENDE DE LA LIRA

Hacia el último cuarto del siglo VI, según la tradición generalmente aceptada, Hiparco, hijo del tirano ateniense Pisístrato, importó desde Jonia una versión escrita de los poemas homéricos que los rapsodas recitaron en las fiestas Panateneas y en otros certámenes por todo el mundo griego, prescindiendo de acompañamiento musical.⁴³⁹ La distinción entre el arte de los aedos y el de los rapsodas es relevante, no sólo porque los rapsodas dejan de lado la música, sino porque su función tiene otro alcance político y otro valor simbólico. El instrumento propio del aedo es la lira, el del rapsoda la vara o báculo de viajero, útil que permite escandir o enfatizar el verso. Kirk la relaciona con el cetro (*skēptron*) que se pasaban de mano en mano quienes tomaban la palabra en la asamblea en tiempos heroicos y era "símbolo del permiso real para hablar". El bastón de los rapsodas responde así a "una tradición retórica y no poética".⁴⁴⁰ El báculo de laurel que Hesíodo recibió de manos de las Musas al pie del Helicón simbolizaba sin embargo precisamente el don poético, e indicaba tal vez que el poeta señalado por las Musas aspiraba a participar del

⁴³⁹ Marrou, *op. cit.*, p. 25. Véase también Kirk, *Los poemas de Homero*, pp. 279-280, donde se pone en duda el valor de la "recensión pisistrática", argumentando que pudo ser una atribución ateniense del periodo clásico. Todo lo que se puede afirmar, según Kirk, es que "la poesía homérica atravesó una etapa de transmisión ática". Plutarco, en *Vida de Licurgo*, IV, 4, *op. cit.*, p. 285, atribuye el descubrimiento de los poemas homéricos y su transmisión escrita a la figura del legislador espartano, quien "los copió con ansia y los recogió para traerlos consigo; pues aunque había entre los griegos cierta fama oscura de estos poemas, eran unos pocos los que tenían de ellos fragmentos inconexos y azarosos, y Licurgo fue el primero que los dio a conocer". Hemos contrastado la traducción española con la de Jacques Amyot en la edición de Gérard Walter, Plutarco, *Les vies des hommes illustres*, Gallimard, París, 1951, vol. I, p. 90. La datación y el origen de Licurgo, según el propio Plutarco (*ibídem*, I, 1, *op. cit.*, p. 281), son inciertos. Su relación con el cretense Taleas lo situaría entre finales del siglo VII y comienzos del VI, con lo que la fijación de Homero por escrito sería casi un siglo anterior a la recensión pisistrática. Pero la historiografía hace dudar de que Licurgo haya existido realmente. Glotz, *op. cit.*, vol. I, pp. 336 y ss., considera verosímil que fuera producto de una tradición fabulada en el siglo VI por la aristocracia espartana, que habría inventado al personaje asociándolo a un santuario de Apolo Likourgos, "el hacedor de luz". Dicha tradición, que forma parte de lo que Glotz llama "novela espartana", hallaría eco en la Atenas del siglo siguiente.

⁴⁴⁰ Kirk, *Los poemas de Homero*, pp. 283-284. "Rapsoda" proviene de ῥαψῳδός, compuesto de ῥάπτω, "coser", y ᾠδή, "canto", pero se asocia también con ῥάβδος, "vara" o "bastón de mando".

poder regio de la palabra por un procedimiento no necesariamente sujeto a la interpretación musical, antes de que se produjese la especialización retórica del discurso en época de los sofistas. El hecho es que la retórica nace entre los griegos en estrecha relación con el ejercicio de la función pública y del mando, pero los poetas que empiezan a utilizar la escritura le preparan el terreno para ampliar su campo de influencia entre los nuevos aspirantes a intervenir en los asuntos de la ciudad.

La fijación textual de los poemas homéricos y la consiguiente posibilidad de independizar el recitado de la técnica musical fueron ratificados por la necesidad política en un mundo que estaba sufriendo rápidas y profundas transformaciones. La difusión de la escritura y la generalización del uso de la moneda corren en paralelo con el proceso de democratización de la *pólis*, al que sirve de fase de transición el gobierno de los tiranos que se enfrentan a la oligarquía terrateniente. Los rapsodas son los nuevos depositarios de una tradición épica convertida en *corpus* de referencia ético, político y religioso que no sólo se transmite en el círculo selecto de las casas nobles, sino también en la escuela y en los espectáculos públicos. Alcanzan máxima popularidad dramatizando los pasajes de la *Ilíada* y de la *Odisea* ante un auditorio cada vez más numeroso, cambiando la técnica del intérprete musical por la de un actor que da voz a todos los personajes, así humanos como divinos, de la epopeya, si depender ya directamente de la intervención de la Musa. Los valores de la aristocracia guerrera sirven a un propósito distinto de la emulación entre iguales en pos de las riquezas y de la gloria, según el antiguo código del honor que se aprecia más que la propia vida. El significado de los versos tiende a esquematizarse en función de las reacciones inmediatas del auditorio. El *páthos* más común conlleva una reducción del caudal hereditario, una pérdida de resonancias prestigiosas, pero puede ser compartido por un número creciente de ciudadanos, artesanos y pequeños comerciantes que no siempre tienen acceso a la

instrucción musical o no muestran interés por ella.⁴⁴¹ Es más urgente la participación en la riqueza, la promoción social, garantizar la equivalencia en los intercambios, la comprensión de los documentos contractuales. El nuevo ciudadano es sensible a los modelos heroicos, pero no puede aspirar sino a compartir su prestigio de forma ilusoria. La igualdad de derecho no suprime las desigualdades de hecho en términos de linaje y de riqueza. En la escuela y en el espectáculo público se tornan accesibles diversos grados de participación en los valores tradicionales. Como espectador del juego atlético, de la rapsodia homérica, del certamen musical, de la tragedia y de la comedia, el nuevo ciudadano se integra en la tradición pasivamente, liberando emociones por medio de la catarsis purificadora. La ampliación del *dēmos* facilita una ilusión de armonía más bien precaria e inestable, tan inquietante como la sensación que produce la nueva música en los oídos de los círculos aristocráticos. La dificultad para sostener la ilusión de la igualdad democrática se hace patente tanto en los conflictos internos como en las guerras periféricas. Los límites continuamente desplazados por el comercio impiden alcanzar el número y la armonía que Sócrates y Platón reclamaban para el alma de los muchachos nobles.

En el *Ion*, uno de sus diálogos de juventud o de primera madurez, Platón imagina la entrevista de Sócrates con Ion de Efeso, reputado rapsoda vencedor en el certamen de Epidauro, que se apresta a competir también en las Panateneas.⁴⁴² Sócrates describe a los rapsodas como actores (*hypocritai*) inclinados a mostrarse en

⁴⁴¹ Para Kirk, *ibídem*, pp. 250-253, el proceso de popularización de la epopeya se inicia ya en los siglos oscuros, cuando todavía era cantada. Tras la ruina de los palacios aqueos, los aedos profesionales debieron de trabajar para jefes menores de aldea y en plazas de mercado, no sólo en reuniones aristocráticas o en celebraciones religiosas. El autor atrae nuestra atención hacia el significado del nombre del aedo Demódoco, quien canta en la corte y actúa también en la plaza del mercado: "agradable para (o aceptado por) el *dēmos*".

⁴⁴² La crítica germana del XIX dudó de la autenticidad del diálogo. Louis Méridier, en el prólogo a su edición en las *Œuvres complètes*, t. V, Les Belles Lettres, París, 1931, pp. 17-24, se suma a la tendencia general a dar por buena la autoría de Platón. No es concluyente en cuanto a la datación, pero se inclina a considerarlo como obra escrita entre 394 y 391. Platón estaba entonces en la treintena, tenía fresca la enseñanza de su maestro (muerto en 399), y no había desarrollado aún su teoría de las ideas.

público engalanados y "tan bellos como sea posible", portando "un vestido de tintes variados y coronas de oro";⁴⁴³ prestos a "llorar en los sacrificios y celebraciones, no por haber perdido ninguno de sus ornamentos, o sentido pavor ante más de veinte mil personas bien dispuestas en su favor", añade Sócrates con intención de proporcionar una idea del melodramatismo y de la gran popularidad de los recitadores de Homero.⁴⁴⁴ Platón muestra aquí dotes de humorista que parecen haber desconcertado a los críticos más severos. Ante el envanecimiento de Ion por sus conocimientos especializados exclusivamente en Homero, Sócrates declina un par de veces la posibilidad de prestarle oído y la pospone para mejor ocasión.⁴⁴⁵ Está impaciente por dejar claro que recitar a Homero no es un arte comparable a los que el propio Homero describe o practica: la conducción de carros, la medicina, la pesca, el arte adivinatorio, la navegación, el arte de la guerra, la citarodia misma, *tékhnai* que el rapsoda confiesa desconocer, pese a lo cual, al final del diálogo, se declara con fatuidad el mejor candidato posible para convertirse en estrategia del ejército ateniense, convencido de que el poder de persuasión de su palabra bastaría para dirigirlo.⁴⁴⁶ Platón ridiculiza al rapsoda haciendo patente el desfase extremo que ha acabado por producirse entre la tradición poética y el poder cuyo ejercicio requiere conocimientos verdaderos, un discurso que ya no se corresponde con el arte de las Musas. El propósito inicial del diálogo es contraponer los conocimientos preservados por la tradición homérica a la figura del mero recitador, que ni siquiera sabe explicar en qué consiste su propio arte; pero, en el decurso de la argumentación, la acusación de ignorancia se extiende no solo a los rapsodas, sino también al

⁴⁴³ *Ion*, 530b. Vestían, al parecer, túnica roja para recitar la *Ilíada* y color púrpura para recitar la *Odisea*, según los comentarios a Homero de Eustacio de Tesalónica (s. XII d. C.), citado por Méridier, *op. cit.*, p. 9, n. 5.

⁴⁴⁴ *Ibídem*, 535d. Esa popularidad de los rapsodas no impidió que Jenofonte, en sus *Memorabilia* IV, 2, 10 y en *Banquete*, 3, 6, pusiera en boca de los interlocutores de Sócrates el calificativo de "muy necios" (πάνυ ἡλιθίους).

⁴⁴⁵ *Ion*, 531a, 536e.

⁴⁴⁶ *Ibídem*, 537a-540e y 541b.

conjunto de los poetas. Al tiempo que lo ridiculiza, Sócrates concede al rapsoda un sólo privilegio: ser el penúltimo anillo –el último es su influenciante audiencia– de la cadena de la inspiración divina, semejante al poder de atracción de la piedra magnética que la Musa transmite primeramente a los poetas en forma de un delirio contagioso (*enthousiasmós*) ajeno por completo a la razón.⁴⁴⁷

El *Ion* ha provocado no poco estupor entre sus más ilustres comentaristas. Alguno de ellos, como Goethe, se sintieron incómodos con su tono "aristofanesco" y con ciertos aspectos de la argumentación que no se corresponden enteramente con el ideal platónico de la elevación del alma por medio de la *epistémē*. El poderoso influjo de Goethe hizo dudar a los filólogos germanos de la autoría y de la valía del diálogo. Más recientemente se han reconocido su excelencia como pieza literaria y la función particular que cumple en la evolución del pensamiento de su autor.⁴⁴⁸ Cabe añadir que las páginas del *Ion* contienen claves que permiten considerar cierta reciprocidad entre el abandono de la lira por parte de los rapsodas y la consagración de las letras que en manos del filósofo alcanzan a señalar el camino del conocimiento. El punto de partida del diálogo es ya ilustrativo en ese sentido, al tiempo que radicalmente problemático: Sócrates cuestiona la competencia del rapsoda sobre Homero, "el más divino de los poetas", y le pregunta si se extiende también sobre Hesíodo y Arquíloco, dos ejemplos nada banales, pues se trata del primer poeta que utiliza el verso épico para fines distintos al canto de las gestas del pasado y del primer poeta lírico conocido. Uno y otro ponen en verso

⁴⁴⁷ *Ibíd.*, 533d, 536a. Para Méridier, *op. cit.*, pp. 11-14, el "verdadero objeto del diálogo" es criticar veladamente a los poetas, cuyo arte depende del entusiasmo irracional que les transmite la Musa y frecuentemente se limita a un solo género de composición, cf. 534c. Sócrates no discute el valor de la tradición homérica en cuanto compiladora de saberes, ni el acierto del poeta lírico, incluso cuando es ocasional (Tinnicos de Calcis compuso un sólo peán digno de ser recordado, cf. 534d). Pone en tela de juicio su función como educadores, que reclama para la filosofía, a la que luego vincula con la inspiración de las Musas. En *Ion* se prepara ese intento de suplantación de la tradición poética por parte del filósofo. Los objetivos del diálogo son, por tanto, complejos y se entrelazan en una estrategia de argumentación que requiere interpretación cuidadosa.

⁴⁴⁸ Véanse en Aguirre, *op. cit.* pp. 73-89, los argumentos de Goethe, Schleiermacher y Wilamowitz, la observación de K. F. Hermann en relación con el hecho de que "el rapsoda representa la poesía épica en un momento en el que ya no existen los poetas épicos" y la opinión de J. D. Moore, quien considera el *Ion* como "obra maestra".

asuntos cotidianos, manifiestan intereses personales, acerca de ambos se admite que se sirvieron de la escritura. Platón apunta pues, de manera implícita, hacia la diferencia entre la poesía épica de tradición oral –aunque su recepción fuera ya escrita desde hacía siglos– y los poetas letrados. El propósito explícito en boca de Sócrates es reunirlos, sin embargo, en un solo arte, bajo el argumento de que "todos los poetas" tratan los mismos temas esenciales: la guerra, las relaciones entre hombres buenos y malos, entre hombres comunes y artesanos, entre los hombres y los dioses, asuntos relevantes para el orden ciudadano que requieren la intervención de un nuevo tipo de saber.⁴⁴⁹ Ion responde que los otros poetas no han tratado esos temas "del mismo modo" que Homero y Sócrates pregunta a renglón seguido si lo han hecho "peor" o "mejor".⁴⁵⁰ Su estrategia es doblemente inquietante, porque fuerza primero a juntar los géneros poéticos en un todo para someterlos inmediatamente después al criterio de valoración más simple. Impone al proceso de selección de formas propio de la tradición oral –anónimo, colectivo, parcialmente inconsciente–, un criterio de valoración consciente y jerarquizado, de manera que el "modo" propio de excelencia de los poemas homéricos –aquello que hace a Homero ser "el más divino de los poetas"– queda obviado u oscurecido. La oposición "hablar bien / hablar mal" acerca de un tema que exige competencia, característica del proceder socrático, se funda en una totalización reductora, exige el olvido de diferencias significativas que todavía en tiempos de Platón debían de resultar cercanas, aunque el modo de transmisión de la tradición épica y su papel en la educación de los ciudadanos hubieran sufrido una transformación irreversible.

Ion hace un vago esfuerzo por defender la especificidad y la superioridad de Homero, aduciendo que cuando oye hablar de otros poetas se adormece y no puede aportar nada digno de mención, en

⁴⁴⁹ *Ion*, 531a, 531c.

⁴⁵⁰ *Ibídem*, 531d-e.

tanto que, cuando se trata de Homero, su atención despierta y su capacidad de palabra se aviva, o como dice Sócrates más adelante: su alma "se pone a danzar".⁴⁵¹ Tengamos en cuenta que Ion, prototipo del rapsoda jonio, es probablemente un personaje ficticio.⁴⁵² Sus vagos argumentos –y quizá parte de los de Sócrates– son obra de la inteligencia literaria y dramática de Platón, quien pudiera estar aludiendo en este pasaje no sólo al afecto particular del rapsoda por Homero, sino a cualidades propias de la épica de tradición oral difuminadas en el recuerdo como el arte de los antiguos aedos, confusas en la reacción emocional que provocan sus prestigiosos versos en las almas del rapsoda y de su audiencia numerosa. Sócrates opone al precario argumento de Ion en favor de Homero un criterio más firme, válido para "todas las artes sin excepción": el decir la verdad acerca de ellas "como corresponde a un hombre profano", privado de instrucción especializada (*idiótēn ánthropon*). Se apoya en el juicio más simple y vulgar del común de los mortales (*pantós andrós*) porque rechaza contentarse con mentiras que parecen verdades gracias a la habilidad de los poetas y al capricho de las Musas. Cuando Ion le llama "sabio", devuelve irónicamente el calificativo a los rapsodas, a los actores y a los poetas, es decir, a todos aquellos que "saben" producir una apariencia ilusoria.⁴⁵³

Detengámonos a considerar un poco más despacio esta veloz argumentación de Sócrates: ha exigido primero un criterio de competencia que el rapsoda no sabe proporcionar, de donde se deduce que recitar a Homero no es una *tékhnē* como las que el propio Homero practica o describe; luego lo aplica al conjunto de los poetas para poder determinar cuál de ellos habla mejor o peor y finalmente extiende la exigencia del juicio valorativo al conjunto de todas las artes. Pero entonces ya no asigna la capacidad de valorar al *tekhnítēs*

⁴⁵¹ *Ibíd.*, 532b-c y 536b.

⁴⁵² Es la opinión que sustenta Aguirre, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁵³ *Ion*, 532d-e.

o experto en un oficio, sino al *idiôtēs*, el hombre particular sin instrucción ni participación activa en los asuntos públicos. Sócrates explica esa sorprendente traslación aduciendo que cuando se considera un arte "como un todo" –tal como acaba de hacer con los géneros poéticos y sus diversos modos de ejecución–, resulta sencillo para el hombre común reconocer que la necesidad de distinguir entre un uso bueno y otro malo concierne por igual a todas las artes. La inclusión de los poetas en un todo tiene por objeto hacer posible ese juicio que atañe por igual a las artes sonoras, a las artes visuales y a los diversos oficios. Sócrates hace caso omiso de las técnicas propias del *épos* frente a los poetas letrados, da por hecho que Homero es un texto recitado y no concede importancia al empleo de la música, que asocia solamente con los poetas líricos. Lo que distingue a la poesía de otras artes ya no es el hecho de ser cantada o acompañada por instrumentos, sino el hablar bien o mal acerca de los temas que interesan a la ciudad. Sócrates evita así la artera duplicidad que las Musas aireaban ante Hesíodo y fuerza la extensión de un juicio valorativo que compromete a todos los hombres. El olvido de la especificidad de Homero en relación con los demás poetas cumple una función determinante en el proceso de construcción de un enunciado con valor universal.

En el momento en que el rapsoda vulgariza el arte aristocrático por excelencia ante la multitud que llena el teatro de la *pólis* democrática, Platón lo hace a un lado para reclamar la extensión máxima del campo de aplicación del juicio, con intención de jerarquizar el nuevo dominio universal, ponerlo bajo la dirección del discurso filosófico y recobrar para la razón el favor de las Musas que los rapsodas han degradado. Platón ataca el eslabón más débil de la cadena de la inspiración divina, un anillo abierto aunque todavía imantado, incapaz de asegurar el sentido de la alianza en un *dēmos* cada vez más numeroso, por más que desate en su seno reacciones

emotivas primarias e irracionales. La debilidad de los argumentos del rapsoda, olvidado de la *mousiké tékhnē* que contribuyó a dar forma a sus versos predilectos, sirve de coartada y da pie al anhelo de totalidad del discurso platónico. Esa debilidad no es tan evidente sin embargo como nos la quiere hacer ver el todavía joven y sin embargo hábil escritor ateniense. La multitud respalda con su afluencia y con sus emociones la figura del rapsoda, aunque ésta sea discutida por los intelectuales. El texto canónico asegura la continuidad de una tradición que por otra parte requiere diversos tipos de intérpretes no musicales: hombres de escena y letrados. Los primeros toman de Homero lo más sencillo, dejan para los hermeneutas el desciframiento de su sentido profundo. El texto se reparte pues con el vulgo iletrado la tarea de preservar el sentido de la tradición en el ámbito de la *pólis* democrática. Sus primeros intérpretes son los poetas que reciben directamente la fuerza de la inspiración divina, rapsodas y actores no son a su vez sino "intérpretes de intérpretes".⁴⁵⁴ Pero el filósofo mismo no hace otra cosa sino interpretar el ámbito completo de la palabra poética, la cadena de anillos de la inspiración, desde su causa primera, que es la Musa, hasta el último eslabón, que es el alma del hombre común. Es el intérprete de intérpretes que señala los límites del ámbito de interpretación.

La voluntad de totalizar, de delimitar un conjunto abstracto como si tuviera contorno visible, se materializa en tres fases de la argumentación de Sócrates que conviene ralentizar, porque prefiguran y hasta cierto punto resumen el proceso de constitución de la idea platónica: en la primera fase del razonamiento se totaliza una *tékhnē* muy particular, la que porta el nombre de las Musas y comprende el conjunto de las artes sonoras, la que preserva la memoria del linaje de los inmortales y de los hombres, pero desde el punto de vista de la actualidad inmediata, con objeto de dar prioridad a los contenidos más

⁴⁵⁴ *Ibídem*, 535a.

importantes para la *pólis*, sin aludir a las diversas formas que les sirven de vehículo de transmisión a lo largo del tiempo. Al evitar la distinción entre artes sonoras verbales y no verbales, obvia una dualidad más determinante incluso que la diferencia entre tradición oral y escrita, que puede ser entendida en relación exclusiva con el lenguaje. Segrega las artes de la palabra del conjunto de artes tradicionalmente atribuidas al coro de las Musas, de las prácticas musicales. Según algunos autores, el abandono de la lira por parte de los rapsodas guarda relación directa con la ampliación de las audiencias.⁴⁵⁵ Cuando no se sujeta a la armonía y al ritmo, al limitado campo de resonancia del instrumento musical, la palabra alcanza a ir más lejos en varios sentidos: se escucha desde una distancia mayor frente a la escena y compromete al público sin instrucción musical. En boca de Sócrates aspira a delimitar su alcance en el espacio y en el tiempo: discurre desde la remota inspiración de origen divino hasta el ámbito inmediato de aplicación de la ley escrita; al establecer las marcas de su causa primera y de su finalidad, sincroniza la dimensión temporal como si fuera su espacio escénico propio. Esta reducción del ámbito completo de acción del *lógos* solamente es concebible desde la experiencia del escrito que lo representa como objeto visible en una escala manejable.

Aunque la enseñanza de Sócrates es oral, en su argumentación está implícita la necesidad de dotar al discurso de un valor probatorio o de ley que únicamente llega a adquirir como inscripción objetivada y durable. Sócrates desdeña expresamente la escritura porque quiere imprimir su enseñanza en el alma misma de los jóvenes movidos por el deseo de conocer. Paga con su propia vida el valor de la palabra verdadera y deja en sus discípulos una huella que debe ser preservada para la posteridad. Haciéndose cargo de ese noble cometido, Platón atribuye a la dialéctica oral de su maestro procedimientos discursivos

⁴⁵⁵ Cf. Kirk, *Los poemas de Homero*, p. 283. Cita la opinión de Wolfgang Schadewaldt en *Von Homers Welt und Werk*, Koehler, Stuttgart, 1959, p. 60.

construidos con ayuda de la escritura, producto de un alto grado de destreza literaria. Inscribe, por decirlo así, un monumento funerario para Sócrates que ha de durar más que una estela de piedra. Procede a la manera de los sofistas, preparando cuidadosamente su lección para una disertación oral que en este caso no es sino ficción poética.⁴⁵⁶ Hace imaginar al lector una enseñanza oral que merece ser escuchada más allá de la muerte del maestro. Trasladando su voz al espacio imaginario de la lectura, cumple finalmente el propósito de inscribir en las almas una verdad eterna. Al hacerlo define el soporte en que la voz de Sócrates se inscribe –el alma misma– como la extensión máxima de la gloria imperecedera. He aquí el tremendo alcance de la escritura platónica: se adueña del poder de la palabra verdadera sin renunciar al hechizo acústico efímero de la voz, que convierte en acto de palabra imaginario. La muerte de Sócrates es una prueba de veracidad que, con ser trágica y amarga, no basta por sí sola; requiere ser sostenida más allá del tiempo de vida de sus discípulos. Sócrates no necesita escribir porque delega en ellos una parte de la tarea de imprimir la verdad en las almas de los hombres venideros. Pero su enseñanza oral se sitúa en mitad de los procesos de evolución de la escritura e implica una conciencia precisa del alcance de sus funciones: opera en el espacio comprendido entre las inscripciones conmemorativas cinceladas en las estelas de piedra –no olvidemos que su progenitor Sofronisco fue cantero– y los escritos del discípulo que reorganiza el discurso retórico con la pretensión de convertir el espacio mental en monumento. La obra escrita de Platón sublima en cierto modo el oficio del padre de su maestro.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Recordemos aquí el acertado comentario de Colli, *op. cit.*, p. 97: "Platón está dominado por el demonio literario, vinculado a la tradición retórica, y por una disposición artística que se superpone al ideal del sabio. Critica la escritura, critica el arte, pero su instinto más fuerte fue el de literato, el de dramaturgo. La tradición dialéctica le ofrece simplemente el material que plasmar. Y tampoco hay que olvidar sus ambiciones políticas, algo que los sabios no habían conocido. De la mezcla de esos dones y de esos instintos surge la criatura nueva, la filosofía".

⁴⁵⁷ La traslación que toma por modelo de lo inteligible una realidad sensible para desdeñarla luego es habitual en Platón, cf. Svenbro, *Phrasikleia*, p. 200, n. 85: "el artesano, figura depreciada, sirve de modelo para el artesano metafórico que es el Demiurgo". Pierre Vidal-Naquet, en *Le chasseur noir*, La Découverte, París, 2005, pp. 289 y ss., estudia las ambigüedades de Platon en relación con los

En otros diálogos se hace muy patente la asunción de la retórica sofística para ponerla a prueba en una dirección distinta, de modo que la escritura platónica compite con los sofistas tanto en la veracidad del contenido como en la perfección de la forma. En *Menexeno*, Sócrates reproduce una alocución para celebrar a los muertos en combate que dice haber escuchado de boca de la culta Aspasia –amiga de Pericles, a quien ella misma instruyó en el arte de Gorgias– y que en realidad es un ejercicio minucioso de retórica al uso por parte de Platón, donde se demuestra que sabe construir holgadamente ese tipo de discursos. De Aspasia se decía que regentaba un burdel, lo cual hace pensar que estuviera más pendiente de honrar a los vivos que a los muertos, de modo que, al atribuirle el encomio más emblemático de la ciudad –y en su forma más lograda–, Platón hace un uso a la vez refinado y malicioso de la proverbial ironía de su maestro.⁴⁵⁸ En *Fedro*, Sócrates improvisa un discurso sobre el amor para competir con el que ha escrito el retórico Lisias, que el joven Fedro oculta en un rollo de papiro como un preciado tesoro bajo su manto.⁴⁵⁹ En él Lisias sostiene que es preferible ceder a los requerimientos de quien no está enamorado, para mantenerse libre de ataduras, propuesta que tiene un significado provocador en el ámbito de la pederastia que en Grecia

artesanos: son equivalentes a las que se observan en su relación con la escritura. Se trata de una traslación encubierta, complementaria y de sentido inverso con respecto a la sustitución del arte de las Musas por la gramática. Una vez asentada esta primera sustitución, la *tékhnē* sirve de paradigma desechable para alzarse a la comprensión de la totalidad. El proceso de instauración del *lógos* se lleva a cabo por medio de esa doble sinécdoque.

⁴⁵⁸ Cf. *Menexeno*, 249d-e. El interlocutor de Sócrates duda que "una simple mujer pueda componer tales discursos", aunque sabe que Aspasia es una mujer de valía, y agradece haberlo escuchado "cualquiera que sea" su origen. Antonio Melero Bellido, en *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Gredos, Madrid, 1996, p. 148, n. 4, dice que el supuesto discurso de Aspasia "está compuesto en el más puro estilo gorgiano". Parece responder a un famoso epitafio pronunciado en Atenas por el sofista siciliano. Según el testimonio de Filóstrato, *Vida de los sofistas*, I, 9 = DK 82A1, el epitafio de Gorgias es producto de "un arte excepcional", pero otros testimonios lo consideran ampuloso y superficial. Filóstrato cita en el mismo lugar al poeta trágico Agatón como imitador del estilo de Gorgias. Melero Bellido alude al discurso de Agatón sobre el Amor en el *Simposio* platónico, que también está escrito en "estilo gorgiano", cf. *op. cit.*, pp. 148-149. Dionisio de Halicarnaso, *op. cit.*, 12, p. 132, 24 y ss., opina que Gorgias "no llevó a cabo nada digno de mención" en cuanto a la "oportunidad" (καίρως, "justa medida" o "buen gusto") de la composición, aunque fuese "el primero que se propuso escribir algo sobre ello"; sin embargo ensalza el arte de Platón, cuyo *Menexeno* le parece modélico "por estar compuesto por los más bellos y notables ritmos", cf. *ibídem*, 18, p. 180, 4 y ss. En la edición de Bécares Botas, pp. 151 y 171.

⁴⁵⁹ Cf. *Fedro*, alusión al rollo de papiro, 228b; discurso de Lisias, 230e; primer discurso de Sócrates, 272a.

clásica funciona como modelo educativo. Después de un intento formal y prolongado, Sócrates se declara sin embargo incapaz de imitar un escrito impío, que peca contra el Amor, porque el Amor es un delirio de origen divino comparable a los oráculos y la inspiración de los poetas. En consecuencia, Sócrates se desdice, renuncia a competir con el rétor en sus mismos términos, responde con su palinodia, donde el elogio del amor, la exigencia de la verdad y del bien, se combinan con imágenes de subido tono lírico –el carro alado del alma, la procesión celeste, el ámbito supraceleste de la inteligencia–, propias de un género selecto de escritura –más que de una improvisación oral– que parece antecedente directo de Dante.⁴⁶⁰

La exposición oral retrospectivamente idealizada, reforzada por una técnica literaria cuidadosa, es un componente fundamental en la obra de Platón. Implica una relación velada del discurso con un sentido de la proporción que en los sofistas y en los retóricos es herencia explícita de la educación musical, pero que Platón prefiere expresar con otros términos, dejándose guiar por otros modelos. En el mismo *Fedro*, por ejemplo, Sócrates afirma que "todo discurso debe estar constituido como un ser vivo; debe tener un cuerpo propio que no carezca de cabeza ni de pies, y que presente una mitad y extremidades, escritos de tal modo que se establezca una justa proporción entre ellos y el conjunto".⁴⁶¹ Ese sentido genérico de la proporción que Sócrates reclama para el discurso escrito era designado desde antiguo por términos musicales que hasta el periodo clásico no parecen haber adquirido su sentido específico, como *harmonía* y *rhythmós*. El término *mélos*, en particular, designaba precisamente, como hemos visto, la articulación de los miembros del cuerpo (*mélea*, en plural, en Homero) antes que la unión de la palabra

⁴⁶⁰ *Ibídem*, arrepentimiento de Sócrates, 242b; elogio del amor, 243b; mito del carro alado, 246a; procesión de las almas, 246d; inteligencia supraceleste, 247c.

⁴⁶¹ *Ibíd.*, 264c. La comparación del discurso con el organismo vivo se repite en otros diálogos posteriores, con especial atención al hecho de que necesita una cabeza para no parecer informe, cf. *Gorgias*, 505d, *Timeo* 69b, *Leyes*, 752a.

con la armonía y con el ritmo.⁴⁶² Para expresar la proporción entre los miembros y el conjunto del organismo, Platón escoge sin embargo el término *prépona*, que designa una conveniencia que destaca visiblemente. Propone un modelo orgánico bastante explícito para el discurso escrito –un cuerpo bien proporcionado– donde podría haber echado mano de otros términos más cercanos a la naturaleza misma de la palabra.

La voz parece destinada a volcar toda su atención del lado de lo visible, porque ya no sólo es visible el objeto que designa, sino también el discurso escrito cuyas proporciones compara Sócrates con el modelo corpóreo, mientras pasea con Fedro por las afueras de Atenas buscando sombra y el frescor de un riachuelo, considerando en sus mientes cómo ha de ser el mejor discurso sobre el amor.⁴⁶³ Pero la semejanza del discurso escrito con el cuerpo no se sostiene sino precariamente. Unas páginas después, Sócrates cuestiona el valor de la escritura porque los silenciosos grafismos carecen de vida propia, es decir, no responden al modelo orgánico que él mismo acaba de proponer.⁴⁶⁴ Del mismo modo que la belleza física no es sino un escalón para ascender a la contemplación de lo sublime, el discurso escrito no es sino una técnica auxiliar para recordar una huella más profunda, para alcanzar un objetivo superior. La escritura en manos de los sofistas, que preparan a los jóvenes de buena familia para aspirar a los cargos públicos, se presta al engaño igual que la antigua Musa, con el agravante de que fija ante los ojos la apariencia de verdad y permite que pasen por sabios los que no lo son. Sirve para ayudar a

⁴⁶² Cf. *supra*, pp. 192-193, nn. 410 y 411. Véase también Lohmann, *op. cit.*, pp. 34 y 138-139.

⁴⁶³ *Fedro*, 229a-b, 230b-c.

⁴⁶⁴ Cf. *ibidem*, 275a-b, el mito de invención de la escritura por parte del dios egipcio Thot. Platón ironiza por boca de Fedro sobre la facilidad de Sócrates para "componer historias egipcias". Acerca de las limitaciones de la escritura, cf. 275d-e y 277e-278e. También, una vez más, la *Carta VII*, 344c (además de los pasajes citados más arriba): "Por eso todo hombre serio se guardará mucho de tratar por escrito cuestiones serias y de librar así sus pensamientos a la envidia y a la falta de inteligencia de la multitud". En *Filebo* 18b-c, Sócrates vuelve a citar a Thot como origen de la distinción entre vocales, semivocales y consonantes (los "elementos" o fonemas del habla). Sobre la tradición que reconocía un antiguo influjo egipcio en Grecia, en particular sobre el antiguo culto a Thot, dios de la sabiduría e inventor de la escritura, identificado posteriormente con Hermes Trismegisto, cf. Bernal, *op. cit.*, pp. 48, 117 y 145-150.

recordar, pero no fortalece la memoria, sino que la debilita si se confía demasiado en ella. El recitado de los rapsodas que memorizan un texto no busca instruir, sino conmover o persuadir, igual que los sofistas. La diferencia que verdaderamente cuenta no consiste, pues, en la distinción entre discurso oral y escrito, sino en el valor de lo que ha de quedar "escrito en el alma" como guía verdadera, en el amor por el saber y no en su falsa posesión. El "amante del saber" no alcanza la excelencia apañando textos, "dándoles vueltas muchas veces en todos los sentidos, pegando o cortando fragmentos". Platón hace expresar a Sócrates sus propias dudas de escritor y confiesa que su destreza por sí misma le parece "poca cosa". El ideal socrático de la conducción de almas se sostiene no obstante desde ella, vuelto hacia la belleza visible y dando la espalda a la tradición sonora, que inevitablemente penetra el escrito, aun cuando éste evita mencionarla. El sentido de la proporción que expresa el ascenso del conocimiento desde lo visible hacia lo suprasensible (el escrito es al verdadero conocimiento como el cuerpo es al alma) deja de lado el hecho de que el lenguaje selecto que utiliza Platón se ha formado y preservado durante milenios con ayuda de la música. Ésta ha permitido que las palabras no se redujesen a una designación perentoria, que el alma – *psyché*, aliento de vida– se convirtiese por medio de las palabras más elevadas en un camino de búsqueda que puede ser compartido.

Las lecturas posibles de Platón son inagotables, cada vez que uno vuelve a internarse en sus diálogos mayores corre el riesgo de desviarse, cautivado por la hondura de sus propósitos, y sale con la convicción reforzada de que en ellos se encuentra todo el recorrido posible del pensamiento. Si además prestamos atención a los diálogos en los que la filosofía se prepara todavía para alzar el vuelo enfrentándose a otras modalidades del discurso, la complejidad se vuelve insondable, porque a los propósitos más orientados y explícitos, ya de por sí bastante complejos, se añaden implicaciones latentes que

hacen muy difícil el situar con precisión a Platón en la perspectiva de su contexto histórico sin perder algo de su elevado carácter. Pero no queda más remedio que arriesgarse a cometer alguna torpeza, si queremos restituir una parte de lo que la tradición posterior deja a un lado para poner en evidencia el significado del ideal platónico. El *lógos* filosófico se consagra bajo la doble condición de la duplicidad latente entre escritura y oralidad y de la separación patente entre palabra y música. La música es invocada por Sócrates en el *Ion* como vehículo propio de la poesía lírica, ya que no de Homero, que ha caído en manos de los ignorantes rapsodas, pero solamente una vez que la argumentación ha alcanzado a proponer un principio unitario para explicar el arte del conjunto de los poetas, que ya no sólo comprende las artes sonoras, sino una técnica de representación gráfica que las excede sin desvincularse de ellas. Pese a todas las reticencias de Platón con respecto a su propio arte de escritura, la totalización del ámbito de lo poético como una sola *tékhnē* se lleva a cabo desde el punto de vista del escrito, que aleja al imaginario Olimpo las fuentes de la tradición oral y asume la guarda del umbral de Mnemosyne como si se reservase en adelante la responsabilidad exclusiva de lo memorable, aunque sin hacer del todo explícito el alcance de su misión. El efecto más hondo de esta conversión gráfica de la memoria no es tanto el encubrimiento de la tradición oral, que de cualquier modo ha de seguir su curso como vehículo del aprendizaje de las letras mismas, sino el desplazamiento del poder sagrado (*theía dýnamis*)⁴⁶⁵ de las Musas, que en origen pertenece al conjunto de las artes sonoras, verbales y no verbales, hacia el dominio exclusivo del lenguaje, cuyo territorio disputa el filósofo al rapsoda, al poeta trágico y al sofista. Decir bien o decir mal, contar verdades o falsedades, ya no es competencia de los citaredos, que en época de Platón alardean, como Timoteo de Mileto, de revolucionar la tradición de los *nómoi* que

⁴⁶⁵ *Ion*, 534c.

configuró Terpandro en la Esparta del siglo VII; la totalización del campo del decir exige la exclusión de las técnicas específicamente musicales, cada vez más inquietantes; escinde la comunidad de las artes sonoras sirviéndose de otro instrumento que opera desde el exterior, en relativo silencio.

En una segunda fase de la argumentación inicial del *Ion*, Sócrates conduce al rapsoda a admitir que la apreciación acerca del buen o del mal uso concierne a todas las artes. Los poetas quedan igualados con el adivino, con los artistas plásticos, pero también con el conductor de carros, con el navegante, etc. Desde el punto de vista del interés general, quienes participan en la cadena de la inspiración divina no tienen motivos para reclamar más privilegios que un simple artesano. El nuevo ámbito de totalidad que comprende todas las artes está enmarcado por la poesía previamente considerada como un todo y un discurso que se sitúa más allá de cualquier oficio, como una especie de meta-*tékhnē*. La exclusión de la parte de la tradición que se va hundiendo en el olvido viene compensada por el alcance de esa nueva técnica capaz de evaluar todas las demás. Una suerte de potencia holística se desplaza desde el ámbito de lo poético hacia el conjunto de las artes y los oficios que cuentan en la nueva *pólis*. La totalización que comienza por la exclusión de una parte de la experiencia acústica da paso una delimitación del ámbito completo de las prácticas ciudadanas por parte del discurso que supuestamente opera –contempla, teoriza– desde el exterior.

Las dos primeras fases de la argumentación vienen caracterizadas por la exclusión de las formas de la memoria no escrita y por la delimitación del ámbito completo de extensión de las diversas artes. En la tercera fase se aplican esas mismas funciones en la dimensión temporal de la tradición y en la dimensión espacial de la *pólis*, yendo hasta sus extremos más alejados. El nuevo ámbito de totalidad comprende lo sagrado y lo profano, pretende incluir a los inmortales que generalmente se sustraen a la llamada de quienes les

invocan y a los que están llamados a multiplicar el número de los mortales que nacen bajo la ley de los antepasados o se someten a ella. La filosofía se reserva el derecho de interpretar esta oposición extrema que forma no obstante el ámbito de pertenencia mayor –el *tópos* más amplio de la tradición, la totalidad de lo que el verbo alcanza de principio a fin– y supone, a la vez que una distancia infinita, cierta oscura connivencia entre lo divino y lo humano. El proceder implícito de esta lógica se revela por tanto como una totalización reiterada en tres fases que se sirve de las operaciones sucesivas de exclusión, delimitación y reunión de los extremos opuestos. Cada fase remite a la siguiente, las tres se articulan en progresión hacia lo universal, de manera rápida y sin muchos miramientos, como ondas que se extienden cada vez más amplias desde un punto oscuro y que al alcanzar el extremo del presente restablecen la circularidad con el pasado inmemorial. Tres círculos tangentes con el umbral de la Memoria, desde el que el coro de las Musas infunde su movimiento al primero de ellos –el círculo de los poetas–, que comunica con el segundo círculo –la democracia de las artes y los oficios–, el cual mueve a su vez el círculo más amplio –el de los profanos sin instrucción particular–, tangente con el extremo de la ley universal. Ésta interviene retroactivamente en las operaciones de exclusión y delimitación que configuran el trazado de los círculos anteriores y reclama de forma oscura la equivalencia con la fuerza divina que emana del otro extremo. Se cierra así el anillo que reúne a los amigos separados desde el origen de los tiempos –los dioses y los hombres–, el *sýmbolon* supremo. De manera a la vez explícita y latente, Platón resume en el *Ion* todo el saber acerca del círculo procedente de las artes tradicionales, de Homero y de la cosmología jonia, que tratará de completar, ya en edad proveya, en el *Timeo*, concibiendo el Alma del Mundo como una esfera que contiene todas las

figuras.⁴⁶⁶ La argumentación de Sócrates frente a Ion reproduce y condensa en un abrir y cerrar de ojos no sólo la cadena completa de la inspiración poética en su dimensión diacrónica, sino la evolución de los saberes hasta llegar a la *epistēmē* de alcance universal. Desde su nuevo ámbito, el filósofo ateniense sincroniza el pasado inmemorial con el presente inmediato, marca un *tempo* que el rapsoda no es capaz seguir, delimita un espacio donde no alcanza el son de la lira, una escena donde él se desenvuelve como "*maître de vérité*" por excelencia que al mismo tiempo es un maestro supremo del engaño, como decía Detienne de los aedos. Está sin duda alguna en condiciones de renovar la alianza con las Musas que el rapsoda ha degradado llevando a Homero al corazón de la multitud, de reclamar para su nueva técnica del discurso el venerable privilegio de la inspiración poética.

No debemos dejarnos seducir, sin embargo, por la renovación del vínculo del *lógos* con las Musas que Platón reclamará en las *Leyes*, en el final de su obra, sin preservar la distinción entre el discurso que aspira a ser verdadero y los procedimientos persuasorios propios de aedos, rapsodas, actores y sofistas. Platón quiere convencernos de que la poesía más bella es la que alcanza la verdad, sin contentarse con un espectáculo ilusorio o con un fantasma. Cierta puesta en escena es condición necesaria para que la verdad se manifieste, pero el *lógos* que pretende dar cuenta de ella no se reduce a los límites de su propia presentación, de ahí la necesidad de encadenar funciones de la totalidad dentro del campo de la experiencia con los extremos de lo que puede ser dicho. Las totalidades parciales en el campo de la experiencia dependen en cierto modo de ese círculo trascendental que

⁴⁶⁶ El "modelo eterno" del Mundo, que en *Timeo*, 29a es llamado "la más hermosas de las cosas que han nacido" se define después como circular o esférico. La aplicación de la teoría pitagórica de las medias aritmética y geométrica se expresa en 31c-32a como relación en torno al medio, τὸ μέσον, entre términos que "desempeñan el mismo papel unos con respecto a otros y forman una unidad perfecta". En 33b, Platón declara que Dios ha hecho el Mundo "en forma esférica y circular" porque "comprende todas las figuras posibles". El Alma del Mundo está emplazada en su centro y a la vez es la esfera envolvente del Cielo, cf. *ibídem*, 34b. El círculo exterior de lo Mismo envuelve el círculo interior de lo Otro, *ibíd.*, 36c.

está forzado a recurrir al mito, a fracasar en sus intentos por hacerse presente sin ayuda de lo más común; y el fracaso mismo de la totalidad simbólica, de vuelta al nivel de la experiencia inmanente, conduce a hacer posible una nueva totalización funcional. Tales son los engranajes temibles de la verdad que Sócrates echa a rodar en su entrevista con el rapsoda, comparables a los anillos magnetizados por la inspiración poética, pero amplificadas hasta abarcar la estructura completa de lo inteligible. Entre ellos se establece la circulación que enlaza lo imaginario, lo real y lo simbólico como anillos de la cosmología mental.⁴⁶⁷

Pero centremos nuestra atención, por el momento, en esa suerte de correspondencia latente entre la desvinculación del *épos* con

⁴⁶⁷ Las totalizaciones en cadena que lleva a cabo Sócrates se corresponden con los componentes de la estructura del sujeto según Jacques Lacan: "lo imaginario" queda desplazado como inspiración de origen divino, característica de los poetas y de los amantes; "lo real" se presenta inicialmente como el conjunto de saberes y prácticas que deben ser evaluados por su interés para la ciudad; "lo simbólico" es la ley que afecta al hombre común y proyecta sobre los otros dos componentes su exigencia de totalidad. Lacan, en su conferencia «Le symbolique, l'imaginaire et le réel», pronunciada en 1953 ante la Société Française de Psychanalyse, publicada en el Bulletin de l'Association Freudienne, nº 1, 1982, incluida en *Des noms du père*, Seuil, París, 2005, decía que "«hablar» es ya introducirse en el sujeto ("sujet" también significa "asunto") de la experiencia analítica", cf. p. 3. El *lógos* comporta una cierta economía libidinal. Sócrates no se toma en serio la neurosis narcisista y los delirios de estrategia del rapsoda, pero el discurso platónico se autoanaliza hasta cierto punto por su boca: su neurosis particular se manifiesta cuando reclama los privilegios de la inspiración poética –de "lo Imaginario", ahora con mayúscula– después de haberse alejado de ella hasta el extremo opuesto de "lo Simbólico" en favor de la verdad sin contradicción, provocando que "lo Real" retorne como delirio erótico idealizado o se disimule (con "r" minúscula) tras el artificio literario. El desplazamiento de la libido del paciente hacia lo imaginario es comparado por Lacan con la complejidad de "una frase poética que vale a la vez por su tono, por su estructura, por sus juegos de palabras, por sus ritmos, por su sonoridad", planos que pertenecen enteramente, según el psicoanalista, "al registro del lenguaje", *ibidem*, p. 7. Esta afirmación hace a un lado el hecho de que algunos de esos factores pertenecen también a un registro musical y no verbal. No sería tan taxativa quizá sin el precedente histórico de la argumentación de Sócrates frente al rapsoda. Lacan subraya otros aspectos de lo simbólico que guardan estrecha relación con el *lógos* platónico: la definición del concepto como "objeto encarnado en su duración, separado de sí mismo", *ibid.*, p. 13, y el carácter cíclico de la realización de la imagen como Símbolo, *ibid.*, p. 16. Todo ello vendría a significar que la mente del sujeto es platónica por naturaleza. El esquema gráfico de "la estructura" lacaniana, también conocida como "RSI", apareció primero como figura cuadrada, cf. *Écrits*, Seuil, París, p. 553. En ella "lo real" forma un trapecio comprendido entre los triángulos opuestos de "lo imaginario" y de "lo simbólico"; pero funciona como un circuito de dos caras que el sujeto corta para volver a unir sus extremos con las dos caras invertidas, de modo que la interna comunica con la externa igual que en la cinta de Möbius, que a la vista parece un ocho y en la práctica reduce a un movimiento circular las dimensiones opuestas. Aplicando este juego al texto del *Ion*, podríamos decir que Sócrates corta por lo sano, con el criterio de las artes prácticas, la cadena de la inspiración poética, pero vuelve a unir sus extremos, aunque invirtiendo su sentido, de manera que la ley aplicable al común de los mortales restablece gracias a la filosofía la circulación con lo divino. Más tarde Lacan, consciente de esta circularidad, adoptó para explicar la estructura del sujeto la figura de los tres anillos enlazados del llamado "nudo borromeo", proveniente del escudo de familia de los Borromeo, banqueros milaneses del siglo XV, que representaba la alianza de la banca con los sucesivos duques de Milán, reforzada por enlaces matrimoniales. La característica de estos tres anillos enlazados es que no se puede cortar uno sin que se desprendan los otros dos, lo cual puede ser aplicado también a las relaciones entre poesía, artes manuales y filosofía. Paul Laurent Assoun, en *Lacan*, P.U.F., París, 2003, p. 110, transmite el comentario de Lacan según el cual esta figura "le vino como anillo al dedo".

respecto a las prácticas musicales y la delimitación del mundo de las ideas que asoma en el *Ion*, en un periodo en que la escritura de Platón comienza a parecer lista para abordar sus mayores retos. El abandono de la lira por parte de los recitadores de Homero y la fijación textual de la tradición permiten una reorganización del campo de la experiencia poética, puesta ahora bajo el influjo de una causa que se diferencia drásticamente del ejercicio de la razón: el delirio poético o *enthousiasmós* transmitido por las Musas, una fuerza divina que se comunica a la larga cadena de poetas, coreutas e instructores, rapsodas, actores y público en general, de la que el filósofo también participa, pero situándose al margen, en el extremo más alejado, como legislador de los valores que afectan al común de los hombres. La *theía dýnamis* recorre el ámbito completo del decir poético, de las costumbres mas antiguas de la *pólis*. Igual que el magnetismo de la piedra Heraclea, se transmite efectivamente a cada anillo en tanto se mantiene vinculado a la cadena, mientras que fuera de ella carece del poder que caracteriza a los buenos poetas. Con esta poderosa imagen, la tradición oral parece, por un lado, valorada, si bien por otro se ve sometida al juicio que distingue entre la posesión divina y el conocimiento que requieren tanto las *tékhnai* particulares como la *epistémē* que las evalúa, cuya carencia hace aparecer a los poetas y a los rapsodas como ignorantes. En el *Ion* se manifiesta, quizá por vez primera, la ruptura del vínculo entre la inspiración poética y el *lógos*.⁴⁶⁸ Hasta entonces el sabio pagaba una deuda ancestral de su lengua con la palabra cantada, una deuda que Sócrates y Platón consideran saldada en su mayor parte. No se privan por ello de reinventar el mito para ilustrar su firme creencia en una verdad sin contradicción, con lo cual prolongan la tradición en cierto modo. En las *Leyes*, el Ateniese formula de nuevo la teoría del *enthousiasmós*, "se

⁴⁶⁸ Es la tesis que sostiene Javier Aguirre, *op. cit.*, pp. 105 y ss.: Platón hace dar un giro decisivo a la tradición que considera a las Musas como legítima fuente de conocimiento e inaugura la creencia de que el entusiasmo poético, de origen divino, no tiene nada que ver con el dominio de una técnica.

pone en el lugar de los poetas" para relatar un supuesto "mito antiguo que no cesamos de repetir y que tiene universal aceptación: cuando el poeta se instala en el trípode de la Musa, ya no es dueño de su mente, sino que, a la manera de un manantial, deja correr libremente lo que afluye y, como su arte consiste en imitar, se ve forzado, si los personajes que crea padecen sentimientos contrarios, a contradecirse él mismo a menudo; e ignora de qué lado está la verdad en lo que dicen".⁴⁶⁹ La acertada metáfora del imán pone una fuerza natural ciega, imagen de la *theía dýnamis*, en el lugar propio de las técnicas propias de la tradición oral, que podrían reclamar una parte de razón oculta en el fluir inconsciente de la inspiración poética. Pero la huella aún vibrante de la tradición oral nunca está enteramente ausente del texto platónico. El uso del término "anillo" (*daktýlios*) implica una serie de sonoras connotaciones que debemos tener presentes.⁴⁷⁰ El metro dactílico propio de los hexámetros épicos toma su nombre de *dáktylos*, "dedo", que es también una medida de longitud. Arístides Quintiliano explica esta denominación por analogía con la estructura en tres partes (una larga y dos más cortas) de los dedos.⁴⁷¹ En la cadena de *daktýlios* imantados por la Musa resuenan inevitablemente la construcción del antiguo verso épico y el género rítmico que se designa con el mismo nombre, características del verso homérico antes de ser fijado por escrito, a las que Ion no ha sido capaz de aludir y que Platón hace decir a Sócrates de manera solapada, jugando maliciosamente con la duplicidad de sentido. La larga cadena de los hexámetros tradicionales viene ceñida primero por los anillos de hierro que representan las diversas prácticas poéticas y musicales y luego

⁴⁶⁹ *Leyes*, IV, 719b-c. Según Aguirre, *ibídem*, pp. 106 y 110, ese "mito antiguo" no está documentado en ningún otro lugar y es una invención de Platón. Condensa, no obstante, diversas fuentes tradicionales.

⁴⁷⁰ Aguirre, *ibídem*, pp. 91-92, subraya esta asociación. Δακτύλιος significa, además de anillo, el "sello" que se imprime con el anillo y, para colmo de las derivas metonímicas tan apreciadas por Lacan, también significa "ano", lo que hace explícito el carácter "aristofanesco" del *Ion* que con razón inquietaba a Goethe.

⁴⁷¹ Arístides Quintiliano, *op. cit.*, I, XV, p. 35, 18-19. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, p. 95, consideran poco verosímil esta explicación.

por los anillos inmateriales de la totalidad. No hace falta insistir sobre el valor simbólico ancestral de los anillos que ciñen un dedo, del sello de autoridad o de reconocimiento que imprime la posesión de un anillo, pero conviene tener presente la distinción entre la lógica lineal, paratáctica e ilimitada, del discurso de la tradición oral y el *lógos* circular en que el nuevo discurso filosófico la encierra, ciñéndole anillos materiales y espirituales que se corresponden con el modelo racional de la cosmología y de la *pólis*. Sócrates y Platón saben más acerca del significado de la tradición homérica que el rapsoda que se envanece de conocerla al dedillo, pero la someten al criterio selectivo de lo que merece ser puesto en valor y de lo que puede ser obviado. El *lógos* platónico juega con un doblez entre las proporciones racionales, que deben ser sacadas a la luz, y los sentidos implícitos que operan desde la sombra.

Homero es el más divino de los poetas porque de él, según dice Sócrates, dependen la mayor parte de los poetas posteriores,⁴⁷² pero las razones de su precedencia en la jerarquía poética no se hacen explícitas sino en términos de contenido, por la relevancia y la amplitud de los temas que trata, en tanto que las cuestiones de forma se dan por consabidas, particularmente sus relaciones con la práctica musical, a las que ya no es necesario hacer referencia porque en la escuela se aprende a leer el texto escrito de la *Ilíada* y de la *Odisea* sin necesidad de memorizar los poemas en toda su extensión. El carácter enciclopédico de Homero sirve de base para ensayar el trazado de los nuevos círculos del saber.⁴⁷³ Van a tener que transcurrir dos milenios para que los helenistas avancen más allá de esa inclusión de Homero como algo consabido en las escuelas, que no permite leer sino la huella de un genio singular de la lengua, modélico y sublime por un lado, desconcertante por otro. Si queremos engancharnos a la cadena

⁴⁷² *Ion*, 536b.

⁴⁷³ Havelock, *op. cit.*, pp. 71 y ss. desarrolla su tesis acerca de Homero como "enciclopedia" desde el punto de vista de las "tecnologías de la comunicación" y traza un esbozo de la "condición mental" de los antiguos griegos antes del uso de la escritura.

de anillos imantados, después de tantos y tantos lectores, con perspectiva quizás hoy suficiente para intentar considerar sin malicia la dualidad entre el fluir del metro dactílico y los ciclos más pequeños o más amplios que forma a lo largo del tiempo, debemos intentar hacernos cargo de lo que Homero significa para los pensadores atenienses, en el momento justo en que sus recitadores alcanzan la máxima popularidad y al mismo tiempo empiezan a caer en descrédito. Sócrates y Platón hacen gala de familiaridad con los pasajes de la *Ilíada* y de la *Odisea*, los citan con veneración, parecen situarlos en sus críticas al otro extremo de los poetas escénicos, pero el carácter propio de la tradición oral empieza a ser oscuro, mantiene un halo de intenso magnetismo que Platón sólo puede reproducir como cita textual o como juego de palabras.

La música que fue su vehículo habitual desde tiempos remotos se asocia ya en particular con la poesía lírica y con sus aplicaciones en el teatro. Sócrates la incluye en la cadena de la inspiración que conlleva ignorancia respecto a las causas racionales, olvidándose de las razones pitagóricas que sin embargo serán tenidas en cuenta en otros diálogos. Parece considerarla como un motivo fundamental del contagio de la fuerza divina que iguala a los poetas líricos con los coribantes, sacerdotes de Cibeles que danzan en trance con gesticulaciones extrañas: "así los poetas líricos no componen esos hermosos poemas cuando están en su juicio, sino una vez que se han adentrado en la armonía y el ritmo, presas de furor báquico y posesos".⁴⁷⁴ Cualquier poeta antiguo o moderno, desde la dureza de su trípode o de su mesa de trabajo, sabe que Platón idealiza y exagera en favor de una imagen social del poeta inspirado que, sin embargo, ha acabado alcanzando "universal aceptación", como si los números de la armonía y del ritmo contuviesen la cifra de un delirio que el ser humano comprende oscuramente, aunque su manejo no esté al

⁴⁷⁴ *Ion*, 534a.

alcance de todos. En último término, el poeta más concienzudo se deja llevar como el rapsoda Ion por la vanidad de formar parte de la cadena divina, pues sabe que su palabra le viene de una especie de lejanía sin nombre, de una armonía y de un ritmo que ni siquiera son percibidos como tales, sino de modo oscuro y magnético. Pero el delirio poético podría tener en la armonía y en el ritmo razones ocultas, distintas en todo caso de las causas más comunes de la embriaguez báquica. Que Sócrates sabe algo acerca de esas razones ocultas vuelve a quedar patente cuando insiste en que los coribantes que "siguen el canto con abundantes figuras y formas verbales" son comparables a la danza (*órkhēsis*) que los versos de Homero suscitan en el alma de Ion.⁴⁷⁵ Las almas del rapsoda o de los poetas líricos tienen comercio frecuente con la posesión, que Sócrates identifica también con el estado de ánimo de las Bacantes cuando "sacan miel y leche de los ríos". Son el lugar del contagio de la *theía dýnamis* que tiene la virtud de transformar la materia vulgar en alimento para el espíritu. Eso es, al menos, lo que los mismos poetas líricos sostienen: "que tras libar sus cantos de los manantiales de miel, en ciertos jardines y valles de las Musas, nos los traen como las abejas, revoloteando también ellos del mismo modo". Platón condensa en una frase metáforas muy arraigadas en la tradición, tanto homérica como lírica, que perduran en la escena trágica y cómica. Todas tienen que ver con la voz y especialmente con el canto.⁴⁷⁶ De Homero a Eurípides la metáfora del canto dulce como la miel se amplifica. Platón condensa

⁴⁷⁵ *Ibíd.*, 536c-d. Aguirre, *op. cit.*, p. 128, traduce σχημάτων καὶ ῥημάτων como "figuras de baile y fórmulas rítmicas", que, si bien no son los sentidos más directos, son acepciones que parecen implícitas por el contexto, siempre que entendamos "fórmulas rítmicas" por "fórmulas verbales".

⁴⁷⁶ Aguirre, *op. cit.*, pp. 163-164, reúne las principales fuentes, entre las que destacamos: Homero, *Ilíada*, I, 247-249 (la palabra de Néstor es más dulce que la miel); *Odisea* XII, 187 (la voz de las sirenas sale de sus labios "en dulzores de miel"); Hesíodo, *Teogonía*, 83-84 (fluyen como la miel las palabras del favorito de las Musas); Píndaro, *Olímpica* VI, 21 ("las Musas de voz meliflua"); 85-86 (el poeta bebe del manantial de Tebas) y 92 (llama al coreuta en que delega su poema "dulce crátera de sonoros cantos"); IX, 26-27 (cultiva el jardín de las Gracias); *Pítica* X, 53-54 (compara su inspiración con la movilidad de la abeja); *Nemea* III, 76-79 (compara su canto con la mezcla de miel y leche); *Istmica* VI, 74-75 (da a beber el agua sagrada que hicieron brotar las hijas de Mnemosyne); Baquílides, X, 9-10 (el poeta se autodenomina "abeja isleña de voz sonora"); Eurípides, *Bacantes*, 142 (el coro clama por que brote del suelo leche, vino y néctar de abejas); 705-711 (las Bacantes transforman el agua de las fuentes en leche y miel). Aristófanes, *Aves*, 748-750 (el coro compara la voz del poeta trágico Frínico a una abeja que se nutre de "melodías de ambrosía").

esa tradición, la intensifica al máximo, juega a saturar el pasaje con las palabras *mélē* ("cantos"), *melopoioi* ("poetas líricos"), *méli* ("miel"), *mélittai* ("abejas") y *melirrytōn* ("fuentes de miel"). Quiere hacer bien patente lo que los poetas representan de dulce y de excesivo sin necesidad de atacarles expresamente. Sócrates ratifica la metáfora de la abeja que con gusto asumen los poetas sin dejar de subrayar su carácter enajenado: "dicen verdad, pues el poeta es una cosa ligera, alada y sagrada, y no es capaz de poetizar hasta que no llega a estar inspirado por un dios, fuera de juicio, y la razón ya no está en él".⁴⁷⁷ La metáfora tradicional ha sido condensada con objeto de separar el *lógos* del canto, la armonía y el ritmo resultan excluidos del discurso verdadero de un cabo a otro de la tradición poética, confirmando lo que en un principio parecía ser aplicable sólo al rapsoda que recita el texto de Homero sin comprenderlo.

El ser alado, ligero y sonoro de la abeja recobra, no obstante, cierto poder de significación, sin limitarse a representar la función de lugar común para los poetas, cuando consideramos desde el punto de vista de la ciencia su código de señales, hecho de movimientos orientados como una danza que describe círculos a izquierda y derecha, con objeto de indicar a su compañeras de panal la situación precisa de la fuente de alimento.⁴⁷⁸ Ciertamente el código de señales de las abejas no es comparable al lenguaje humano, cuyos signos no guardan necesariamente relación de proximidad natural con el objeto que representan y pueden delegar su significación en otros signos; tampoco son sus movimientos como nuestras danzas rituales o sensuales, que al menos en apariencia no pretenden indicar la dirección del alimento; ni su zumbido continuo mientras vuelan tiene nada que ver –que sepamos– con el son entrecortado que emiten y escuchan los humanos. Pero todo ello indica que el animal trama códigos rítmicos sobre los que la evolución del cerebro humano puede

⁴⁷⁷ *Ion*, 534b. Cf. Aguirre, *op. cit.*, p. 164: el término κοῦφον, "ligero", significa también "vacío".

⁴⁷⁸ Cf. Benveniste, «Communication animale et langage humain», *op. cit.*, pp. 56-62.

asentar sistemas de signos cada vez más elaborados. Aunque quizá el discurso formalizado, pese a la creciente complejidad de sus signos, sufra una especie de involución hacia códigos más simples, cuando se desliga de sus mediaciones tradicionales. En este punto es difícil evitar pensar en el joven Platón jugando con aliteraciones y trazando círculos en el aire como si fuera una abeja.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ Platón alude en el *Cratilo* a la circularidad que él mismo parece considerar como funcionamiento inconsciente del discurso. En 408c, Sócrates dice a Hermógenes: "Sabes que el discurso (λόγος), rueda y pone incesantemente todo en circulación". Un poco más adelante, 411b–c, compara la tarea de los primeros hombres que dieron nombre a las cosas con la de los sabios de su tiempo, defensores del devenir (Heráclito y los sofistas), que "a fuerza de girar en redondo buscando la naturaleza de los seres, son presa del vértigo; y en consecuencia las cosas les parecen girar empujadas por un movimiento universal". Tal proyección de los límites y de los accidentes del discurso sobre el ser mismo de las cosas –de la que el propio Platón hace un uso deliberado– no le impide afirmar por un lado la homología entre ambos extremos (cf. 435d–e: "cuando conocemos los nombres, conocemos también las cosas"), mientras por otro denuncia la mimesis imperfecta del lenguaje que altera los nombres primitivos dejándose llevar por la eufonía (414c). La eufonía, la euritmia y la armonía juegan acaso un papel mayor en la correspondencia entre el discurso y las cosas del que Sócrates y Platón estaban dispuestos a reconocer. La propia estructura de las consonancias dentro de la octava (cuarta-quinta-tercera diferencial) recuerda la figura de los tres anillos enlazados. La argumentación de Sócrates frente al rapsoda tiene algo de la mimesis musical que Sócrates descarta para establecer el procedimiento imitativo propio de los nombres. Quizá por reminiscencia platónica, Lohman, *op. cit.*, p. 109, en lugar de hablar de círculo de quintas o de cuartas, como usualmente se hace dentro del sistema musical temperado, llama "anillos internos" a la configuraciones dentro del "anillo de la octava", cuyo desplazamiento produce las diversas tonalidades y los diversos géneros musicales. Más adelante veremos cómo la circularidad del discurso aparece también en *Eutidemo* como "embarazo" (ἄπορία) reiterado, ora ante el arte de gobernar, ora ante la práctica musical. Ambas prácticas alternan con el vértigo de "los partidarios del devenir" para representar una suerte de grado cero del discurso.

8. LOS *SĒMEIA* Y LA VOZ INTERIOR

En el paso de la citarodia épica al recitado de los rapsodas hallamos el primer indicio notorio de un largo proceso de separación paulatina entre la tradición poética y la música, iniciado con la adopción del alfabeto fenicio que contribuyó a extender el uso de la escritura en las ciudades griegas. Consecuencia paradójica, por cuanto el alfabeto pudo haber servido inicialmente para dar estabilidad a la tarea de los poetas.⁴⁸⁰ Predomina la idea de que la introducción del alfabeto se produjo poco antes de que fueran fijados por escrito los poemas homéricos en la segunda mitad del siglo VIII. Kirk considera que pudo llegar a través de Chipre a comienzos del mismo siglo. La inscripción alfabética más antigua que se conoce en griego rodea el cuerpo de una jarra de vino hallada en la necrópolis ateniense de Dípilon, datada entre 735 y 725 a. C.⁴⁸¹ Se trata de un hexámetro que dice: "quien ahora actúa con más gracia entre todos los bailarines...", seguido de un fragmento borroso que probablemente significa "...recibirá esta vasija como premio". En conmemoración de la danza, los grafismos se adhieren a la crátera bien torneada, pero se aprestan a distanciarse de ella para convertirla en metáfora del canto. En otras inscripciones epigráficas, principalmente en estelas funerarias, la

⁴⁸⁰ Wade-Gery, *op. cit.* p. 13, sostiene que la adopción del alfabeto fue obra de los aedos, quienes lo tomaron de los fenicios para hacerlo "servir a la notación del verso griego". Sólo un alfabeto fonético puede distinguir sonidos que determinan variables de cantidad métrica como, por ejemplo, la sílaba que se alarga por posición ante un grupo consonántico. En tales fenómenos, "que un alfabeto escrito hace inmediatamente aparentes, en tanto que un silabario los oscurece, se construye la prosodia griega. [...] un poeta griego todavía iletrado comenzó a pensar alfabéticamente para analizar las palabras en sus elementos".

⁴⁸¹ Véase Kirk, *Los poemas de Homero*, pp. 80-81 y lámina 6a. Cf. Havelock, *op. cit.*, pp. 60-62, y *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 116-119. Según Martín Bernal, *op. cit.*, pp. 388-393, en el último cuarto del pasado siglo habría comenzado a ser aceptada una datación muy anterior a las primeras inscripciones epigráficas helenas, permitiendo considerar "dos periodos para la transmisión del alfabeto": uno en el siglo XI, con presencia de formas tipográficas propias del cananeo, y otro en el siglo VIII, con el alfabeto fenicio ya consolidado. Bernal especula incluso con la posibilidad de la presencia en Creta, durante el siglo XIV, de una forma de alfabeto "semítico meridional".

adherencia de las letras al objeto es aún mayor, pues no se limitan a designarlo, sino que lo presentan como sujeto del mensaje, "objeto parlante" que se apodera de la palabra y la preserva en silencio, aguardando la voz del lector que ha de reproducirla en voz alta, devolver la vida al nombre del sujeto desaparecido: "Yo soy la tumba (*sēma*) de Glaukos...". La conmemoración de los muertos es una aplicación temprana de la escritura alfabética griega. El nombre del difunto hace alusión con frecuencia al linaje del padre, cuya fama (*kléos*) difunden los lectores de la inscripción.⁴⁸² El hecho de que *sēma* signifique "signo" pero también "monumento" o "tumba" induce a pensar en la escritura como muerte ritual de la palabra que se preserva para resucitar en boca de otro, es decir, como una suerte de metempsicosis. En su viaje de alma en alma por medio de las letras, la voz se apodera de la esencia de los objetos, la crátera o la estela funeraria sobre las que se inscribe devienen sus metáforas. Las letras se apegan a la superficie del objeto hasta que su difusión por medios más ligeros las vuelve capaces de asegurar el renombre, de configurar un espacio lógico que adquiere estabilidad de monumento intangible. Durante el periodo arcaico, la escritura permanece al servicio de la lectura en voz alta o del canto, la costumbre de la lectura silenciosa tardará varios siglos en extenderse.⁴⁸³ Mas poco a poco su gravedad de lápida se proyecta sobre el ámbito de la fama imperecedera. Donde hubo una sucesión de voces que aseguraban la extensión de la fama, la voz de un sujeto ausente se apodera del sentido y sobrevuela la extensión universal de los nombres.⁴⁸⁴

⁴⁸² Cf. Svenbro, *Phrasikleia*, p. 14 y ss., 74 y ss.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 23.

⁴⁸⁴ Nagy, en *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, pp. 1, 154 y ss., 229 y ss., estudia la expresión κλέος ᾠφθιτον, "fama imperecedera", que Safo emplea en el fragmento 44, 4, tomándola de Homero, *Ilíada*, I, 413. Cf. Edgar Lobel y Denys Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford University Press, 1997 (en adelante *PLF*) y Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, p. 363. Tiene su equivalente en la expresión *śráva(s) āksitam* que aparece en los Ríg Veda. Ambas expresiones derivan de un prototipo indoeuropeo común. Cf. Calvert Watkins, *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford University Press, 1995, p. 13. Nagy argumenta (*ibidem*, p. 253) que la "fama" que designan tanto κλέος como *śráva(s)* alude al arte de los propios cantores: extender la fama por medio de alabanzas es la virtud propia de su oficio. La inscripción funeraria usurpa las funciones de un arte milenar.

Jesper Svenbro habla de "verdadera metempsicosis" en relación con el *nómos* fijado por escrito y reproducido en voz alta, como si la tradición órfica y pitagórica de la transmigración de las almas que desemboca en Platón desvelase una parte de su verdad tenebrosa con la adopción del alfabeto.⁴⁸⁵ La ley escrita es ante todo una voz, representa la palabra del soberano y reclama la lectura en voz alta para hacerse escuchar y obedecer. *Psykhé* quiere decir "respiración", "aliento", "soplo vital". El derivado *émpsykhos* designa el cuerpo animado por ese aliento. Svenbro lo aplica al *nómos* encarnado en la figura del legislador mítico y establece el contraste con la ley escrita, que es *ápsykhos* hasta que una voz viene a reanimarla. La relación directa de la *psykhé* con la voz queda establecida por Aristóteles en *De anima*: "La voz (*phōnē*) es el sonido producido exclusivamente por una criatura que posee alma (*empsychou*), pues una cosa inanimada (*ápsykhon*) nunca tiene voz".⁴⁸⁶ Para centrar su atención en el "sonido que posee significación", Aristóteles deja de lado los seres vivos que carecen de voz y de aparato respiratorio, pese al hecho de que la tradición toma alguno de ellos por modelo del ser animado: es el caso de la mariposa nocturna llamada precisamente *psykhé*, quizá por la ligereza de su vuelo hacia la llama. Antes Platón había escrito en *Cratilo* que el poder de significar propio del alma está fatalmente sujeto a la encarnación: Sócrates dice que "cuerpo" (*sōma*) es un término "complejo en el más alto grado" y justifica su opinión con un enigmático juego de palabras: "Algunos lo definen como tumba (*sēma*) del alma, donde se halla actualmente sepultada; y, por otra parte, puesto que el alma significa lo que significa sirviéndose de él, justamente lo llaman signo (*sēma*) también por eso".⁴⁸⁷ La idea que el

⁴⁸⁵ Cf. Svenbro, *Phrasikleia*, pp. 137 y ss.

⁴⁸⁶ Aristóteles, *De anima*, II, 8, 420b.

⁴⁸⁷ Platón, *Cratilo*, 400b-c, atribuye la paronomasia entre *σῶμα* y *σημα* –y el juego con la polisemia de *σημα*– "sobre todo a los órficos", quienes piensan "que el alma expía las penas por la que ha sido castigada y que para su guarda tiene como recinto este cuerpo a imagen de una prisión [...] hasta que haya pagado su deuda". Cf. Svenbro, *Phrasikleia*, pp. 154-155.

filósofo se hace del alma está doblemente condicionada por la creencia en la reencarnación y por la inscripción funeraria. El uso del término *metempsychōsis* proviene de los comentaristas tardíos.⁴⁸⁸ Con la evolución de las letras, el concepto de *psykhē* se transforma en objeto de especulación preferente y aspira a la objetividad. La interpretación que hace Svenbro de la metempsicosis como "reanimación" por medio de la lectura no carece pues de fundamento. El principio vital activo se vuelve pasivo en las inscripciones y en los libros, hasta que la voz de un lector lo reanima. Para preservar el sentido literal y originario de la reencarnación, Svenbro prefiere usar el término *metensōmātosīs* ("paso de un cuerpo a otro"), situándose en la perspectiva del animismo primitivo de donde proviene también el término *palingenesía*, que significa "renacer en sentido inverso" y hace referencia al ciclo de la descomposición y de la regeneración de los seres vivos, una concepción cuyo rastro se remonta hacia las tradiciones indoeuropea e indoirania.⁴⁸⁹ La confusión que acarrearán estos términos helenísticos deriva del progresivo alejamiento respecto de aquellas creencias orientales, de las que todavía se halla alguna huella en los neoplatónicos y en los gnósticos, según las cuales el alma personal se identifica con un ser universal y preserva cualidades materiales más o menos sutiles. Las religiones monoteístas de Medio Oriente concebirán sin embargo el alma como entidad completamente separada, aunque pendiente de una resurrección final de la carne que premia el comportamiento en vida de los justos, como si el largo camino de la separación no hubiera sido más que una prueba. El *lógos* griego interviene en mitad de ese proceso: su originalidad consiste en

⁴⁸⁸ Cf. Chantraine, *op. cit.*, pp. 1294-1295.

⁴⁸⁹ Svenbro, *ibídem*, pp. 137, n. 2 y 158, sigue la opinión de J. Burnet en *Plato's "Phaedo"*, Oxford, 1911, p. 48. Comentando el pasaje de *Fedón*, 70c, donde Sócrates dice que las almas que van al Hades, "según una antigua tradición [...] renacen al contrario (πάλιν γίγνεσθαι) de los muertos", Burnet precisa: "El nombre corriente para esta doctrina es παλιγγενεσία. La palabra μετεμψύχωσις, aunque ha hecho fortuna en todas las lenguas modernas, resulta bastante imprecisa, no fue usada antes de época grecorromana y entonces lo fue raramente (Diodoro, Galeno). [...] Hipólito, Clemente y otros escritores cristianos hablan de μετεμσμάτωσις («reencarnación»), lo cual es preciso pero incómodo".

el intento de sistematizar una herencia espiritual compleja en términos de representación por medio de signos, tendencia que se intensifica con la generalización del uso de la escritura.

La idea de la reencarnación afirma en todo caso la autonomía del alma con respecto al cuerpo. Es una vieja creencia primitiva relacionada con prácticas chamánicas a las que hace referencia la tradición oral de muchos pueblos, aunque solamente se encuentra elaborada de un modo similar al pitagórico en la India.⁴⁹⁰ Parece haber entrado por el norte de Grecia con las invasiones indoeuropeas, hacia el final del tercer milenio, y poco después arraigó en Creta con la llegada de tribus del sureste conocedoras de la metalurgia, que dieron lugar al desarrollo de la cultura minoica a lo largo del segundo milenio.⁴⁹¹ El alma del chamán abandona su cuerpo a voluntad y es capaz de viajar tanto en el espacio como en el tiempo antes de volver a encarnarse. Ese poder se asocia con algunos antiguos sabios griegos que se sitúan a medio camino entre la creencia mágica y la evolución de los conocimientos técnicos y teóricos. Destaca entre ellos la figura

⁴⁹⁰ Según M. L. West, en *Early Greek Philosophy and the Orient*, Oxford University Press, Oxford, 1971, pp. 60-62. West se ocupa de la figura de Ferécides, supuesto maestro de Pitágoras, (p. 2), que fue recordado por la tradición tardía como "el primer autor que declaró que el alma humana era inmortal o, más precisamente, que pasaba de cuerpo en cuerpo" (p. 25). Sus creencias al respecto parecen eco de los *Vedas*, los *Upanishads* y el *Libro de los muertos* egipcio (pp. 62-66). Según Heródoto, II, 123, los griegos tomaron de Egipto sus ideas sobre la metempsicosis, aunque las difundieron como propias. Walter Burkert, en *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972, pp. 120-165, reúne los testimonios acerca de Pitágoras como "hierofante de los misterios de la Gran Madre", bajo probable influjo anatolio e indoiranio, y lo relaciona con otras figuras "chamánicas" de Grecia (Abaris, Aristéas, Epiménides, Empedocles) que sintetizan aportaciones "hiperbóreas" llegadas a través de Tracia y de los escitas. La importancia de esta faceta misteriosa del pitagorismo, fundada en testimonios a menudo contradictorios, que contrastan con sus aportaciones científicas y filosóficas, es que de ella proviene, con palabras de Burkert, "la nueva concepción del alma que iba a convertirse en dominante a través de la influencia de Platón", cf. *ibidem*, p. 163.

⁴⁹¹ La tradición védica indoeuropea, vagamente fechada entre 1800 y 800 a.C., elabora una mitología de carácter mágico centrada en los ritos de sacrificio, de la que proceden la idea de la identidad del alma individual (*ātman*) con el Alma del Mundo (*Brahman*) y las concepciones metafísicas y morales del hinduismo, particularmente la creencia en un ciclo de reencarnaciones del alma según sus merecimientos en vida (*sāmsara*). Véase Jean Varenne, «La religion védique», y Anne Marie Esnoul, «L'Hindouisme», en *Histoire des religions*, Gallimard, París, 1970, vol. I, pp. 578-622 y pp. 995-1002 respectivamente. Cf. Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Paidós, Barcelona, 1999, vol. I, pp. 249-319. En las pp. 176-178 de esta misma obra se resumen las posibles vías de entrada de estas creencias en Grecia –principalmente por el norte y también por Creta– y en las pp. 389-426 se explica su evolución en el mazdeísmo iranio, con el que Pitágoras pudo mantener contacto directo. Según Bernal, *op. cit.*, *passim*, los influjos del sureste de Creta fueron fenicios y egipcios; en las pp. 89-90 alude a las conexiones con Egipto de las creencias órficas y pitagóricas acerca de la metempsicosis; y en la p. 116 reproduce el pasaje de Isócrates, *Busiris*, 28: "Durante una visita a Egipto, [Pitágoras] estudió la religión de este pueblo y fue el primero en traer a los griegos toda la filosofía".

de Pitágoras, de quien Porfirio dice que enseñó en el sur de Italia "que el alma en primer lugar era inmortal y luego se trasladaba a otras especies de seres vivos".⁴⁹² Del legendario poeta y adivino cretense Epiménides se decía que durmió durante cincuenta y siete años antes de regresar a la vida con el don profético, purificar Atenas librándola de la peste e inspirar la legislación de Solón, origen de la democracia.⁴⁹³ Se decía también que su alma había resucitado varias veces y habitado otros cuerpos, particularmente el de Eaco, mítico rey de Egina hijo de Zeus y antecesor del linaje de Aquiles, constructor de las murallas de Troya que su descendiente destruyó. La tradición convirtió a Eaco en juez de las almas de los muertos en el Hades, árbitro de la reencarnación poseído por el espíritu viajero de un chamán cretense. El poder de Epiménides para reencarnarse se vincula con diversos mitos, la autonomía de su alma le permitió franquear el umbral entre lo divino y lo humano y tomar parte en las leyendas fundacionales de varias ciudades. Es significativo el paralelismo entre dos figuras cretenses –Epiménides y Taletas– en el origen de la legislación de dos ciudades enemigas –Atenas y Esparta– a las que el mito tiende a hacer partícipes de un mismo tipo de discurso, que hace derivar las leyes de la poesía más antigua.⁴⁹⁴

Producto específico de la tradición oral, la creencia en la reencarnación está condicionada por las necesidades del relato mítico, legitimador de linajes. La figura de Epiménides, no obstante, cumple una función simbólica muy particular en el paso de la tradición oral a la escrita: según la enciclopedia bizantina *Suda*, su cadáver fue

⁴⁹² Porfirio, *Vida de Pitágoras*, 19. Edición de Miguel Períago Lorente, Gredos, Madrid, 1987, p. 35.

⁴⁹³ Véase Diógenes Laercio, *Vida, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, I, 109-115. Cf. Svenbro, *Phrasikleia*, p. 150 y ss.

⁴⁹⁴ Diógenes Laercio, I, 111-112, enumera las composiciones en verso atribuidas a Epiménides, que parecen situarse en el cruce entre tradiciones sacras, líricas, épicas y sapienciales: un poema sobre el origen de los Curetes y de los Coribantes, una Teogonía y un poema sobre el viaje de los Argonautas. J. A. Fernández Delgado, en «La poesía sapiencial de Grecia arcaica y los orígenes del hexámetro», *Emérita*, vol. 50, nº. 1, 1982, pp. 151-173, estudia el papel que la poesía sapiencial compuesta en versos cortos de tipo formular pudo cumplir, al lado de la lírica, en el proceso de formación del verso épico. Svenbro, *Phrasikleia*, p. 151, n. 78, resalta el uso que hace Plutarco de un mismo verbo para explicar el influjo de Epiménides y de Taletas sobre Solón y sobre Licurgo respectivamente: προοδοποιεῖν significa "abrir el camino" y sugiere el sentido musical de "servir de preludio". Cf. *Vida de Solón*, 12, 8 y *Vida de Licurgo*, 4, 3.

hallado tatuado con letras. En esta leyenda que identifica el *nómos* con el cuerpo del sabio, la adherencia de la inscripción a su soporte físico tiene el mismo sentido fúnebre que en las estelas de piedra, pero su patetismo se incrementa sobre la piel del muerto, lugar preciso donde el *sōma* se convierte en *sēma*, donde se verifica el juego de palabras de Sócrates en *Cratilo*. La piel tatuada de Epiménides se anticipa a la difusión del saber en pergamino como en un último acto de rebeldía contra las pretensiones de lo abstracto. La ley escrita se identifica con el individuo singular que la encarna literalmente, antes de convertirse en norma de alcance universal. Hay un contrasentido aparente entre la supuesta autonomía del alma del sabio y la gravedad de la sentencia tatuada en su piel, como si el triunfo del alfabeto conllevara una tremenda ironía, como si la antigua fatalidad del mito se viese abocada a compararse con la arbitrariedad de los signos escritos. El fragmento de la *Suda* termina con cierta acritud: la expresión "el pellejo de Epiménides" se convirtió en proverbio para designar cosas apartadas en la reserva, arrojadas al montón de lo desechable. Simboliza con no poca crudeza el fin de la civilización arcaica y los comienzos de la historia de Occidente.⁴⁹⁵

En tiempos de la tradición oral, el misterio de la transmigración de las almas concernía a los oráculos, a los adivinos inspirados y a las sectas de iniciados, pero la adopción del alfabeto propició un desvelamiento, una exposición a la luz pública y una democratización del antiguo misterio. La inscripción pone ante los ojos de todos el *sēma* que puede ser descifrado, reanimado por medio de la lectura en voz alta. En el paso de la tradición oral a la escrita –que el cadáver tatuado de Epiménides representa muy gráficamente–, la creencia en

⁴⁹⁵ Cf. *Suda*, bajo Ἐπιμενίδης = DK 3A2: "Una historia acerca de él dice que su alma podía dejar su cuerpo cada vez que quería y volver a entrar en él de nuevo; y que mucho después de su muerte se encontró su piel tatuada con letras. [...] Y hay un proverbio, <<piel de Epiménides>>, que se refiere a las cosas desechadas". Seguimos la traducción de David Whitehead en *Suda On Line*, quien traduce τῶν ἀποθέτων por "las cosas desechadas" ("*things discarded*"), aunque indica en nota otro significado posible: "las cosas secretas". Svenbro, *ibídem.*, p. 152, opta por esta última acepción, pero la expresión oscila entre el sentido reverencial y el peyorativo. Platón la utiliza en *Fedro*, 252b, cuando Sócrates alude a un verso que los Homéridas sacan "de sus reservas" y que califica de irrespetuoso a la vez con Eros y con las reglas de la métrica.

la reencarnación de un alma en varios cuerpos sucesivos se transforma en reanimación del sentido de una inscripción que se comunica de alma en alma. Svenbro califica esta transformación de "inversión lógica" y la atribuye a Epiménides, pero sus consecuencias sólo se hacen patentes cuando Platón idealiza en sus diálogos la enseñanza de Sócrates.⁴⁹⁶ El sentido de la palingenesia primitiva – renacer a la vida desde el mundo de los muertos– a partir de Epiménides se traslada al ámbito de la representación. Dirigidas por un *sēma* que señala el camino, las almas ya no pueden remontar hacia el origen del *nómos*, como el alma de Epiménides hacia el cuerpo de Eaco. Avanzan, por una esfera supraceleste imaginaria, en procesión jerárquica, como la que Platón describe en *Fedro*, según el rango de los oficios que desempeñaron en vida.⁴⁹⁷ La teoría de la metempsicosis toma cuerpo en la sucesión de los signos escritos, que llevan a cabo una inversión de la función de los signos audibles en relación con el pasado remoto y proyectan su sentido hacia el porvenir de las interpretaciones. La voz del lector extiende la fama del fundador de un linaje, pero no encarna su poder, sino su ausencia. Los signos escritos metaforizan la voz de la tradición y objetivan la función del sujeto ausente. Una vez reproducida por el lector, la voz metaforiza de nuevo el sentido de lo escrito, traslada a lo sublime las cualidades de los objetos visibles en que la inscripción se sustenta. La ausencia del sujeto se alía de este modo con la consistencia del objeto fabricado. Cuando la voz del monarca mítico, del legislador inspirado por un aedo, del *nómos* tradicional, toma forma en un hexámetro inscrito en una crátera, en una estela de piedra o en el pellejo de Epiménides, se adhiere a formas visibles cuya imagen se imprime en la mente de los lectores, su huella asociada al sentido de la expresión pasa a formar

⁴⁹⁶ *Op. cit.*, p. 159.

⁴⁹⁷ *Fedro*, 248c-249b. Sócrates describe el "decreto de Adrastea" (epíteto de Némesis, divinidad de la justicia distributiva) que establece el orden de la procesión de las almas en la esfera supraceleste, de acuerdo con la importancia de sus artes, y el ciclo milenario de las reencarnaciones en hombre o en animal, según sus merecimientos.

parte del dominio público. El dominio público, la fama que torna a ser sonora, arrastra consigo una larga serie de metáforas visuales: el canto es dulce cráter o pedestal de la fama; el sujeto es *ágalma*, estatua; el *lógos* túmulo del sentido, marca al borde del camino. De nuevo observamos los intercambios entre la parte y el todo que antes consideramos en relación con el gramático, quien sustituyó al citarista en la función de maestro por excelencia de los griegos: la letra sustituye a la voz de la tradición, al sujeto heroico que concita el asentimiento colectivo; convierte primero su ausencia en objeto visible y totaliza después el ámbito de la fama, el alcance universal del *lógos*, como si fuera un objeto supremo.

Cada lector, intérprete o espectador que reanima el *nómos* interviene en la sucesión de sujetos delegados en un *sēma* que habla en primera persona, pasa a formar parte de la procesión de las almas. La cadena de anillos de la inspiración poética se prolonga más allá del anfiteatro, hacia el ámbito particular, hacia el interior de las conciencias. El alma pendiente de sanción según sus merecimientos no puede ya viajar en otro sentido que no sea el de la idealización metafórica, no puede retornar al hogar en que se gestaron materialmente los mitos, encarnarse en otro *sōma* que no sea el *corpus* de la tradición fijada por escrito. Desde nuestra perspectiva es difícil aceptar que los griegos creyesen a pies juntillas en el contenido de los relatos míticos, en el comercio sexual entre dioses y humanos, en los poderes sobrenaturales de algunos sabios. Tales relatos cumplían una función que no exigía cuestionar su veracidad. Bastaba con que pudieran ser concebidos ajustándose al marco de la necesidad y transmitidos adecuadamente para que la comunidad los acogiese en su seno. Expresaban cuanto era posible imaginar y no necesitaban ser interpretados sino por medio del canto o del recitado. Solamente los augurios y los oráculos divinos requerían otra suerte de interpretación. Con el alfabeto fenicio se introduce la necesidad de descifrar la lengua común como si fuera extranjera, la obligación de representar los

hechos y los dichos con mayor o menor fidelidad, de distinguir entre un discurso falso y otro verdadero. El dominio de la verdad se convierte en un laberinto de interpretaciones y de traslaciones metafóricas. La oralidad y la escritura cumplen un papel transmisor equivalente en un solo sentido: en la dirección del tiempo que fluye desde el pasado remoto en que el alma del viejo chamán cedió un pellejo tatuado al que ya no era posible volver, hasta el día del Juicio Final, en el que se habrán de aplicar las cuentas del ciclo de las reencarnaciones, las claves para la redención, contenidas en un Libro. En sentido inverso, en la perspectiva del tiempo remoto que la tradición oral actualizaba en forma de relatos míticos o de canciones, la voz que extiende la fama topa con el silencio mortal de la inscripción; reproduce, a la vez que el sentido cifrado en ella, un abismo de ausencia en el alma del lector, un espacio idealmente dispuesto para la inscripción metafórica de la enseñanza del maestro. En cuanto la escritura interviene en la transmisión de la tradición, el alma que la reanima deja de ser respiración compartida, se individualiza y se convierte en *sēma* fúnebre, adquiere una fijeza propia de los monumentos. La verdadera metempsicosis que, según Svenbro, se realiza a través de la lectura, conduce a una interiorización de la ley escrita, individualiza metafóricamente (como si fuera un cuerpo) el destino del alma inmortal.⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ Parece necesario reconsiderar desde este punto de vista la corriente de pensamiento que aborda la "relación esencial entre muerte y habla", con palabras de Martin Heidegger en «La esencia del habla», tercera conferencia, *De camino al habla*, Serbal, Barcelona, 2002, p. 159. Jacques Derrida confirma que la relación del sujeto con su propia muerte es una necesidad estructural del lenguaje que "metaforiza" la temporalidad y la "espacializa" idealmente, cf. *La voix et le phénomène*, P.U.F., París, 1967, pp. 8, 95-96 y 108. Giorgio Agamben, en *El lenguaje y la muerte*, Pre-Textos, Valencia, 2003, cf. pp. 69-72, define al sujeto como lugar de una negatividad ontológica constitutiva, de una "Voz" ausente que la escritura no rebasa, como pretende Derrida, sino cuya función más bien revela, porque "desde el comienzo, la reflexión occidental sobre el lenguaje pone el *grámma* y no la voz en el lugar original". Svenbro enlaza con estas ideas, pero las orienta hacia un encadenamiento renovado de las tradiciones orales y escritas que trasciende el destino del sujeto individual, la temporalidad de la existencia "para la muerte" proyectada desde la eternidad de una "Voz" sometida a la letra. La crítica de la metafísica occidental debe completar su estudio de las estructuras "negativas" del lenguaje –que la escritura hace visibles y sublima como espacio ideal– con el de los registros sonoros propios de la tradición oral, que sostienen su relación con el lenguaje fuera del campo de lo visible y exigen una interpretación literal de las traslaciones metafóricas que la escritura acelera. Aunque no desarrolla el análisis de las prácticas musicales, Svenbro traza un camino compatible con ellas. Así cuando interpreta un poema de Safo, compuesto con ocasión de las bodas de una de sus discípulas favoritas ante cuya vista desfallece, como "una descripción alegórica de su propia muerte por la

Cuando Sócrates califica la escritura como mero auxiliar del *lógos* que es su "padre" –aquél que puede responder por ella–, aparentemente se mantiene en el marco de la costumbre en que prima todavía la oralidad y es requerida la lectura de viva voz.⁴⁹⁹ El análisis de Svenbro, sin embargo, en lugar de atenerse a la oralidad del discurso socrático, induce a considerar las duplicidades de Platón en relación con la escritura. Las inscripciones funerarias prolongan el poder del padre para reclamar la fama a través del nombre del hijo o de la hija inscrito en el monumento. "Phrasikleia" es el nombre de una doncella que proviene de una inscripción ática de mediados del siglo VI. Junto a la estatua de una *koúrē* que sostiene en su mano izquierda un capullo de loto, coronada por una guirnalda de la misma flor, se lee la siguiente inscripción: "Yo, *sēma* de Phrasikleia, me llamaré doncella para siempre, pues de los dioses he recibido tal nombre en vez de bodas". "Phrasikleia" significa precisamente "la que anuncia la fama" (*kléos*).⁵⁰⁰ Con su muerte antes de contraer matrimonio, los dioses han decidido que sea llamada virgen para siempre. Pero no es la joven e infortunada Phrasikleia la que ha de ser conocida por la posteridad, sino el *sēma* que adopta su voz, la función de sujeto de la inscripción. La muchacha para siempre ausente se ha convertido en doncella de piedra cuya fama se extiende por medio de la voz. Entre el sujeto desaparecido y el sujeto de la inscripción se produce una deriva

escritura". Los celos del afortunado marido que Safo experimenta se extienden al lector desconocido que ha de reproducir el poema –concebido para ser cantado– una vez fijado por escrito. Cf. Svenbro, *Phrasikleia*, pp. 161 y ss. y Safo, 31, Lobel-Page, *PLF*. Cf. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, pp. 361-362. "El orden del discurso escrito exige que el escritor se defina como ausente, como muerto", recalca Svenbro. Su interpretación del poema puede parecer –una vez más– algo forzada, pero no carece de sentido: Safo sostiene e intensifica el valor del canto desde su círculo poético sagrado, en el límite mismo en que el poema escapa hacia otro dominio, igual que su discípula corre a someterse a la autoridad del marido. Encareciendo la dulzura de la voz de la muchacha, imaginando con un escalofrío mortal al hombre que ha de escucharla en su lugar, reproduce en cierto modo la función de las inscripciones funerarias, pero en los términos de la lírica de tradición oral más antigua a la que pertenece. La tensión entre el viejo arte de las Musas y la nueva dimensión pública del escrito puede conllevar la muerte alegórica o incluso física del sujeto, pero no necesariamente su negación "estructural" como única forma de trascendencia. La negación ontológica se va abriendo camino con el paso de la oralidad a la escritura, realiza un paso de gigante cuando Sócrates y Platón atribuyen una forma individual a la vieja idea del alma inmortal y aspiran a dar razón de su separación con respecto al cuerpo, pero solamente se impone cuando el monoteísmo sacraliza el Libro y lleva a cabo una lectura dogmática de los griegos.

⁴⁹⁹ Cf. *Fedro*, 275e.

⁵⁰⁰ De *φράζω*, "anunciar" y *κλέος*, "rumor", "renombre" o "gloria", cf. Svenbro, *ibidem*, pp. 17-23.

metonímica inquietante, el *sēma* sostiene la contigüidad entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos. La flor de loto que porta la estatua de Phrasikleia a la altura del pecho representa la gloria de la casa paterna, dice Svenbro: diariamente, con la luz del sol, la flor de loto se abre y se cierra igual que se enciende y se apaga el fuego del hogar. Un yerno eventual hubiera debido contribuir a alimentarlo, pero la joven Phrasikleia ha muerto virgen y a su *sēma* le corresponde mantener encendida la "flor de fuego" del hogar paterno. Svenbro sigue la pista en diversos relatos de esa relación entre el linaje del padre dador de nombre y los pretendientes de la hija muerta sin descendencia. Es "uno de los modelos, si no <<el>> modelo que permitió a los griegos arcaicos elaborar una primera concepción de la escritura".⁵⁰¹ Acteo, legendario rey de Ática al que algunos testimonios atribuyen su invención, tuvo entre su descendencia a Phoinike, que murió también siendo doncella, en cuyo honor la letra escrita fue llamada "phoenicia".⁵⁰² Una de las historias de amor atribuidas a Plutarco narra la historia del rey beocio Focos, de su hija Calirroë y de los treinta pretendientes que dieron muerte al rey, ante su reticencia a elegir a uno de ellos como yerno.⁵⁰³ Los símbolos contenidos en este relato permiten a Svenbro ratificar el paradigma escritural de Phrasikleia: el padre muerto cumple la función del escritor ausente, los pretendientes, finalmente lapidados en el relato de Plutarco, son sustituidos por los lectores de la inscripción, instrumentos sonoros de la fama, aspirantes a fecundar a la hija muerta sin descendencia que es la escritura, portadora de gravedad.

Mucho antes de que tuviese lugar el encuentro de Sócrates con Fedro, la escritura fue concebida en Grecia como hija núbil del padre *lógos*, según una filiación femenina distinta del diálogo homoerótico

⁵⁰¹ *Ibíd.*, p. 92.

⁵⁰² *Ibíd.*, pp. 94-95. El testimonio proviene de Escamón de Mitilene. Svenbro supone que este relato pretende sustituir al del rey beocio Cadmo, generalmente considerado como inventor o introductor del alfabeto fenicio en Grecia, y tiene por objeto conectar el origen de la escritura con el de Atenas.

⁵⁰³ Plutarco, *Amatoriae narrationes*, 774d-775b. Citado por Svenbro, *Phrasikleia*, pp. 98-120.

idealizado en la relación entre maestro y discípulo que se convertirá en costumbre institucionalizada entre la ciudadanía del periodo clásico. Svenbro considera la relación pederástica entre amante y amado (*erastés* y *erómenos*), sublimada en el diálogo entre maestro y discípulo, como un paradigma educativo que los griegos también usaron para pensar las relaciones entre escritura y lectura, pero lo compara con otro modelo de interpretación más antiguo que incita a cuestionar las ambigüedades que se producen en el paso de la enseñanza oral de Sócrates a la obra escrita de Platón.⁵⁰⁴ La enseñanza de Sócrates no responde literalmente a la concepción de la escritura como hija muerta sin descendencia, pero es idealizada retrospectivamente desde los diálogos platónicos. Más que el carácter propiamente oral de su magisterio, es significativo el rechazo de Sócrates a hacer uso de la escritura en la relación con sus discípulos y en la asamblea pública: "un gesto complejo" –dice Svenbro– "que, en cierto modo, traduce su fe en la inmortalidad del alma: si el alma es eterna, ¿por qué confiar sus pensamientos al escrito?".⁵⁰⁵

La ausencia de obra escrita de Sócrates es una suerte de anomalía para un pensador de su tiempo, un signo que encarece la filiación directa del educador con sus discípulos. Su enseñanza oral se enmarca en un contexto en que la escritura ejerce ya de pleno derecho: se alimenta de lecturas y alimenta a su vez la obra escrita de sus prosélitos favoritos, guiada en adelante por el amor a la verdad y no por el afán de persuasión. En lugar de obra escrita, Sócrates desarrolla una habilidad dialéctica muy particular, que pone en cuestión las opiniones de sus conciudadanos al tiempo que reclama respeto para los valores religiosos tradicionales. Interviene en un momento crítico de la evolución de la democracia ateniense con intención de reorganizar sus valores, especialmente en lo que concierne al saber y a su relación con las artes que ejercen mayor

⁵⁰⁴ *Ibidem*, pp. 207 y ss.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 173, n. 44.

influjo en la ciudad. Sócrates habla del *lógos* como padre metafórico de las letras, pero su enseñanza oral no proclama precisamente la fama de su padre real, el cantero Sofronisco. Se compara más bien con el oficio de su madre Fainaretes, la comadrona que ayuda a dar a luz. Diógenes Laercio reproduce no obstante algunos testimonios que atribuyen al filósofo mismo el oficio de cantero o de escultor.⁵⁰⁶ Pausanias habla de unas figuras de las Gracias situadas en la entrada de la Acrópolis que "la tradición dice que habría esculpido Sócrates, hijo de Sofronisco".⁵⁰⁷ Pero el *lógos* socrático desdeña el oficio paterno y se asocia metafóricamente con el arte de la comadrona.

En *Teeteto*, Sócrates se extiende sobre el significado de su mayéutica espiritual: los dioses no le han llamado a engendrar una sabiduría propia, sino a hacer concebir y alumbrar cierta "riqueza de bellos pensamientos" en sus discípulos.⁵⁰⁸ La inscripción en el alma, que Sócrates reivindica en *Fedro*, con el propósito de oponerse a los escritos retóricos y engañosos de los sofistas, se vuelve en *Teeteto* revelación de un conocimiento latente en aquellos en quienes alienta el deseo de conocer, gracias a su "dichosa naturaleza". Un vistazo somero a la argumentación habitual de Sócrates, según la reconstruye Platón en cualquiera de sus diálogos, conduce más bien a comprobar que las respuestas que afluyen a los labios de sus interlocutores no pasan de ser meros asentimientos o bien están contenidas en las preguntas de un modo u otro y es Sócrates mismo quien las fuerza, jugando a hacer creer que no aporta nada de su propia cosecha. Pero aún así es preciso reconocer en la idea socrática de un conocimiento que yace en el fondo del alma el rastro de la antigua tradición órfica y pitagórica. La *anámnesis* de esa tradición es el resultado de la mayéutica.

⁵⁰⁶ Diógenes Laercio, II, 18 y 19. Platón compara a Sócrates con un escultor en *República*, 540c.

⁵⁰⁷ Pausanias, *Descripción de Grecia*, I, XXII, 8.

⁵⁰⁸ Platón, *Teeteto*, 149a y ss.

F. M. Cornford afirma, en *Principium sapientiae*, que la teoría de la reminiscencia supone "una memoria impersonal" cuyos contenidos "son los mismos en todos los seres humanos".⁵⁰⁹ La singularidad del alma bien dispuesta para el conocimiento consiste en su capacidad para rememorar esos contenidos universales. A nuestro parecer, hay que evitar confundir la tradición oral con la pura luz del Bien o de la Belleza que el alma contempla en su interior. Pero admitamos que no es Sócrates quien escribe en el alma de sus discípulos, sino los propios dioses, por más que sus discípulos se apresuren a convertir su enseñanza oral en libro, como si confiaran menos que el Maestro en su propia capacidad para la reminiscencia. Platón inicia el diálogo a través de su condiscípulo Euclides de Megara, quien supuestamente escuchó de boca de Sócrates la entrevista con el joven Teeteto y la fijó por escrito. Euclides describe el modo en que, tras sucesivos encuentros con el maestro, fue añadiendo lo que faltaba a sus recuerdos y corrigiendo su trabajo de escritura. La letra deja de ser aquí mero auxiliar y adopta su función más noble: preservar la enseñanza del

⁵⁰⁹ Cf. F. M. Cornford, *op. cit.*, p. 76. En *La teoría platónica del conocimiento*, Paidós, Barcelona, 1991, pp. 39-40, el mismo autor se pregunta por qué en *Teeteto* no hay referencia explícita a la "memoria impersonal" de las Formas y concluye que no es necesario aludir a ellas porque el propósito del diálogo es discutir las limitaciones del conocimiento sensible, cuya "separación absoluta" respecto de lo inteligible debemos dar por sentada. Los diálogos platónicos no son tan tajantes, aunque ciertamente incitan a la contemplación de "una esencia sin color ni forma [...] en el seno de una pura luz", cf. *Fedro*, 247c y 250c. La teoría de la reminiscencia se desarrolla en *Menón*, 81a y ss., en *Fedón*, cf. 72e y ss. y en *Fedro*, 249c y ss., donde Sócrates propone la elevación hacia el recuerdo de la belleza inteligible a partir de la belleza sensible que provoca la pasión amorosa. La conclusión de *Menón*, 86b aconseja cierta prudencia: "hay puntos en mi discurso sobre los cuales no osaría ser del todo afirmativo". En *Fedón*, 75a-b Sócrates dice que "son las sensaciones las que deben darnos idea" de una realidad superior preexistente. En 80b explica que lo divino, inmortal, inteligible e idéntico a sí mismo es aquello a lo que el alma "más se parece" y que al alma le conviene "una absoluta indisolubilidad o bien algún estado que se le aproxime". La suspensión de la argumentación en su momento álgido, la intervención de un mito, la alusión a las Formas por semejanza y aproximación, sugieren la conveniencia de una interpretación no dogmática de la teoría de las ideas, que ha sido defendida por Jose Luis Pardo en numerosos pasajes de sus libros. Véanse, por ejemplo, los citados *La regla del juego*, p. 260, sobre la ausencia de doctrina apodíctica en Platón y la frecuente inconclusión de las argumentaciones socráticas; *Nunca fue tan hermosa la basura*, p. 315, sobre la espontaneidad del discurso platónico frente al aristotélico; también *Esto no es música*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007 pp. 95-110, donde el autor retoma la distinción socrática entre la producción y el uso y argumenta en favor de la pertenencia de las ideas a la esfera de la acción; y pp. 428-440, donde se entienden la idea y la esencia como "regla de acción" –necesariamente frágil– y se confirma la motivación eminentemente ética del ideal platónico. Ello no impide que éste ponga en juego un componente religioso heredado de las creencias medio-orientales (Eliade sugiere su relación con los "modelos celestes" de la religión sumeria, cf. *op. cit.*, p. 96), e inaugure por otro lado la posibilidad de una interpretación de tipo estructuralista. Estaría entonces por determinar cómo se relacionan en Platón las creencias religiosas, las estructuras cognitivas y la regulación de los comportamientos.

maestro que la desdeña.⁵¹⁰ Los escritos no conservados de Euclides de Megara o los diálogos de Platón, preservados por la Academia, son los hijos que Sócrates ayuda a venir al mundo. Su arte de alumbrar el conocimiento se parece al de la comadrona en más de un aspecto: no sólo asiste en el momento del parto, sino que también administra remedios para atenuar los dolores de la gestación o para provocar el aborto, e incluso hace de casamentera con objeto de unir a los que pueden dar mejor fruto, de forma muy distinta a quienes comercian con la prostitución. La mayeutica socrática se inspira en prácticas usuales de las comadronas que, además de ayudar a dar a luz, orientan selectivamente la fecundación y la gestación. Sócrates traduce obviamente esas semejanzas con el oficio materno a un plano más elevado: "Mi arte mayeutica es en general como el de ellas. La diferencia es que se practica con hombres y no con mujeres, y que vigila las almas en su trabajo de gestación y no los cuerpos. Pero el mayor privilegio del arte que yo practico es que sabe hacer la prueba y discernir con todo rigor si es apariencia vana y mentirosa lo que engendra la reflexión del hombre joven o es fruto de vida y de verdad".⁵¹¹ El conocimiento verdadero se iguala por un lado con la vida y por otro la supera, porque establece una distinción fundamental con respecto a la vana apariencia que la naturaleza no requiere o no alcanza a realizar sin ayuda de la razón. Las mujeres no paren unas veces hijos reales y otras fantasmas (*eídōla*) con los que puedan confundirlos, como le ocurre al joven que concibe una idea. Ciertamente la partera no se encarga de formar al que nace, tiene que atender a cuestiones prácticas y no puede andarse con muchas finezas, en tanto que el maestro que se compara con ella sabe elegir a los más favorecidos por la naturaleza, pero también elevarse por

⁵¹⁰ *Teeteto*, 143a y ss. Platón parece atribuir a Euclides su propio proceder como escritor, dando pistas sobre su técnica narrativa y sobre el papel de la ficción como auxiliar de la claridad filosófica. Euclides explica a su interlocutor que no ha transcrito el diálogo tal como Sócrates se lo transmitió para evitar "el embarazo que producen, mezcladas con los argumentos, las fórmulas de narración", tales como "yo dije", "él convino", etc.

⁵¹¹ *Ibidem*, 150b-c.

encima de la apariencia física para elegir al mejor alumno. Teeteto, sin ir más lejos, es un joven feo, chato y de ojos saltones, casi como el propio Sócrates, pero su espíritu muestra signos de la mayor viveza.⁵¹² El arte de la comadrona, en suma, sirve de término de comparación para una suerte de eugenesia espiritual, para una selección de las almas mejor dispuestas entre los jóvenes "que son nobles o hermosos de un modo u otro".⁵¹³ Permite una sublimación de los valores vitales que no consiente, en cambio, el duro oficio paterno. Diógenes Laercio añade a la biografía de Sócrates un detalle significativo: "Le sorprendía, según decía, que los escultores hicieran tantos esfuerzos para dar forma a la piedra a imagen de la naturaleza y se esforzasen tan poco por parecerse a la piedra ellos mismos".⁵¹⁴ Si los escultores o los artistas en general se pareciesen a lo que fabrican, sus artes podrían compararse con la eugenesia espiritual o arte mayéutica de Sócrates y el arte de su padre sería quizá merecedor de la misma apreciación que el de su madre. El duro oficio de Sofronisco, tanto como el del más fino escultor, es desdeñado en comparación con la relevancia del sujeto ético que Sócrates pretende alumbrar; pero, en contrapartida, éste es concebido como si fuera una estatua, *ágalma* supremo. La sublimación indirecta y metafórica de las cualidades del objeto fabricado no puede ser más explícita.

La enseñanza oral de Sócrates preserva así en cierto modo el paradigma escritural de Phrasikleia, pero lo somete a unas cuantas sustituciones, inversiones y traslaciones metafóricas. Sustituye al padre real por el padre *lógos* y le cambia figuradamente el sexo para hacerle ejercer el oficio de comadrona. A través de la voz busca sitio en el alma para un *sēma* comparable al de las inscripciones arcaicas, que debe ser alumbrado como si la virgen de piedra pudiera volver a la vida. En el linaje del *lógos* socrático se produce no sólo una

⁵¹² *Ibíd.*, 143e-144a.

⁵¹³ *Ibíd.*, 210d.

⁵¹⁴ Diógenes Laercio, II, 32: "ἔλεγέ τε θαυμάζειν τῶν τὰς λιθίνας εἰκόνας κατασκευαζομένων τοῦ μὲν λίθου προνοεῖν ὅπως ὁμοιότατος ἔσται, αὐτῶν δ' ἄμελεῖν, ὡς μὴ ὁμοίους τῷ λίθῳ φαίνεσθαι".

aparente inversión de género, una puesta en juego de los roles de agente y de paciente en el proceso educativo, sino un vuelco en las relaciones entre la oralidad, a la que el filósofo aparentemente regresa, y los grafismos escritos que a partir de él reorganizan la tradición e introducen la exigencia de someter las artes tradicionales a un conocimiento abstracto de orden superior. No estamos ya ante la relación metonímica del sujeto desaparecido con su *sēma* funerario, o de éste con el lector de la inscripción que habla en primera persona, sino ante una traslación selectiva que promueve toda suerte de metáforas que tan pronto preservan parcialmente el sentido de la tradición como lo invierten. Esta movilidad de figuras del discurso socrático solamente se explica por la intervención de la escritura en los procesos de aprendizaje. La escritura multiplica y acelera los mecanismos de la representación: traduce los sonidos de la cadena hablada en el espacio visible para aislarlos en trazos discretos que la lectura vuelve a hacer sonoros, a la manera del geómetra que delimita superficies cuyas proporciones traslada luego el constructor al volumen de los cuerpos. Los sonidos del habla representan cosas concretas, los grafismos del alfabeto representan dichos sonidos, pero, cuando la voz del lector los reproduce, representan, además de las cosas concretas, una *tabula rasa* imaginaria dispuesta para la inscripción de signos que aspiran a ser imperecederos. La huella pasajera de las cosas visibles se reanima en el alma por medio de la voz que las representa, pero la voz representa también el medio visible en que se inscribe, de modo que, junto a la impresión difusa de las cosas, el alma del lector preserva una impresión de fijeza que demarca la escena para la representación del drama filosófico, para el careo entre la experiencia sensible y las palabras que condensan la tradición inmemorial. Las palabras tienen un modo de permanencia distinto al de la inscripción visible, pero la metáfora del alma que ha contemplado las formas imperecederas en una existencia anterior atribuye a la tradición oral la fijeza de las inscripciones.

La figura de Sócrates está suspendida en una especie de limbo entre la rememoración de la estirpe de los antiguos sabios y la idealización de su propia enseñanza oral como personaje principal del drama filosófico. Cumple una función histórica exactamente inversa a la de Epiménides: si el cuerpo muerto del chamán tatuado con letras marca el fin del *nómos* de tradición oral, inspirado por los citaredos, la enseñanza oral de Sócrates, condenado a muerte por la asamblea ateniense, señala el límite en que el alma individual se revela como espacio de una inscripción que aspira a trascender el destino de las ciudades. Sócrates no se aparta en un retiro estratégico propio de los fundadores de sectas, su alma no se enajena en un trance o en un sueño duradero para retornar luego con el don de la divinidad. Aunque a veces pasa un día entero como ausente y sin moverse del sitio, se le ve por lo general andando de aquí para allá, interrogando de manera inquietante a los transeúntes. Busca especialmente la compañía de los jóvenes más selectos, en tanto que Epiménides, según se dice, "erraba de un lado a otro ocupado en recoger a los simples".⁵¹⁵ ¿Por qué habría que recuperar para la ciudad a las almas perdidas, a los carentes de juicio? ¿Hay alguna similitud entre el alma que sale del cuerpo a voluntad y el alma del infeliz que revolotea en torno a su cuerpo como una falena que no encuentra el camino hacia la luz? ¿Qué propósito subyace en esa extraña ocupación del viejo chamán, tan aparentemente opuesta a la eugenesia espiritual que practica Sócrates, a ese deseo de conocer (*philosophía*) que también puede ser traducido como "amor por los inteligentes"? Sócrates no iba tan lejos como Epiménides, cuando atribuía al *idiótēs* iletrado la capacidad de valorar la diferencia entre un uso bueno y otro malo que concierne a todos los hombres. Su intención era relativizar el saber particular del *tekhnítēs* o experto en un oficio cualquiera, como el de cantero, en busca de un saber universal al que todas las artes deben someterse.

⁵¹⁵ *Ibídem*, I, 112.

Habrá de ser Platón quien restituya en cierto modo los derechos del padre artesano –quien realice el propósito de "parecerse a la piedra"–, aunque indirecta y figuradamente, por medio del arte de la escritura, que permite ajustar las proporciones del discurso como si fuera el cuerpo de un joven hermoso o la estatua de un morador del Olimpo.

Si hubiera que interpretar la escritura platónica según el paradigma de Phrasikleia, como el *s ma* de una virgen muerta sin descendencia, ésta será la enseñanza oral de Sócrates, que paradójicamente debe aceptar la muerte para que salga a la luz su verdad eterna. Sócrates se compara también con la comadrona, que empieza a ejercer su oficio cuando ya no est  en edad de procrear, por lo que se refiere a la supuesta esterilidad de su discurso, de la que algunos lo acusan y que él asume de buen grado. El viejo filósofo con cara de sátiro asume el papel de la doncella muerta sin descendencia, su estatua imaginaria proclama la gloria del padre * gos*, mientras él delega en sus discípulos la obligación de darle forma, de alumbrar por escrito el pensamiento verdadero. La inscripción llamada a inmortalizarlo no es por cierto la de un objeto parlante que se pone en el lugar de un sujeto cualquiera, sino que est  asociada al nombre del más famoso de sus discípulos. El arte de dar a luz figuradamente, por medio de un diálogo hecho de intrigantes preguntas y comparaciones capciosas, nace y muere con Sócrates, pero sólo para ser inmortalizado en el monumento de la obra platónica. Platón abstrae las proporciones del *s ma* fúnebre y las sublima, trata su discurso como si tallase una estela o esculpiese una estatua, ocupa con su Forma inteligible el lugar del sujeto ausente y despeja en el alma una escena para la contemplación: *sk n * frente a un *théatron* que da cabida a un solo espectador. No carece, pues, de la ambición de concebir un mundo que trascienda la esfera de lo práctico, de dotar al espacio público de un modelo comparable a las proporciones de una figura geométrica, pero en la práctica las formas inteligibles no

preservan la regularidad de la estatua o del pedestal, aparecen y desaparecen de la escena mental como fantasmas de contornos difusos, por más que el discurso se deje fragmentar y recomponer indefinidamente en busca de semejanzas con el objeto fabricado. El ideal platónico se traduce por medio de juegos de palabras, figuras de dicción, ritmos sonoros, estructuras inmanentes al discurso que remiten a una visión poética huidiza, no por ello menos merecedora de atención, porque a la vez que abstrae cualidades de los objetos sensibles es irreductible a ellos. La verdad revelada en el alma tiene la misma complejidad que los órficos atribuían al cuerpo, según decía Sócrates.

El mundo de la *theoría* platónica preserva la transparencia de un cielo impoluto, la impresión de salir al aire libre desde el fondo de una caverna oscura, el intenso perfil de las figuras regulares representadas sobre una superficie lisa y clara. Puede llegar a ser imaginado como objeto ideal, enteramente desprovisto de cualidades, pero el filósofo no consigue trasladar al ámbito ciudadano esa abstracción concebida en el alma sino por medio del discurso. Dentro y fuera del alma, la voz admite segmentación, puede ajustarse a un metro, asociarse a los ritmos y a las consonancias musicales, compararse con el producto de las diversas artes sonoras o visuales en el espacio público. La lógica formalizada pertenece a ese espacio de confrontación con las materias del mundo, no al de la contemplación en una escena interior de contorno evanescente. En ella también se escuchan voces, algunas de las cuales se repiten con insistencia, vuelven a entrar en escena a menudo. Tras pasar por el filtro de la teoría, la voz es un discurso selecto que se enfrenta a otro discurso público, frecuentemente engañoso, movido por un interés inconfesable, incapaz de una visión depurada. Debe cuidarse ella misma, no obstante, de hacer buen uso de su disposición para conocer, de su destreza para abstraer cualidades visibles e intercambiarlas por signos sonoros, no intentar hacer pasar sus propios mitos por verdad inalterable, ni imponer la

creencia en un modo de permanencia impropio de las voces. La religión de la ciudad atribuye la inmortalidad a sus dioses, pero hasta los dioses cambian a lo largo del tiempo, no pueden aspirar a la permanencia absoluta, al menos hasta que no se sacraliza el papel de la escritura. Con el intercambio de papeles entre la enseñanza oral de Sócrates y la obra escrita de Platón, se anticipa la sacralización de la Escritura de la que unos siglos después se hará cargo el monoteísmo. Tal es el riesgo que conlleva desde su origen la filosofía: confundir sus vocablos especializados en distinguir los mecanismos de la representación con la fijeza de la inscripción funeraria o con el Verbo divino. Estos son los materiales complejos del monumento que Platón construye para su maestro. A la vez que puso en duda por boca de Sócrates el valor epistémico de la escritura en manos de los sofistas, fue muy consciente del alcance de sus propios escritos: se aseguró el control sobre ellos instituyendo la Academia, donde reinaba el amor por la geometría y donde el deseo de conocer se ajustaba al modelo pederástico, que en definitiva no representa sino una reducción del paradigma de *Phrasikleia* –la doncella de piedra– al universo masculino. Dentro de ese universo, la cuestión determinante no es tanto la forma oral o escrita del *lógos* como el poder de seducción que puede ejercer el maestro sobre sus discípulos y, a través de ellos, sobre el resto de la ciudad.⁵¹⁶ Bajo el malévolos influjo de poetas y oradores mediocres, de políticos y artesanos rencorosos, la asamblea ateniense no perdonó a Sócrates la arrogancia de comportarse como un sabio de antaño, pero exigiendo razones verdaderas en lugar de relatos engañosos.⁵¹⁷ El poder efectivo de la escritura permitió que la obra de Platón prosperase allí donde la enseñanza oral de su maestro acabó con el vaso de cicuta.

⁵¹⁶ Svenbro, *Phrasikleia*, pp. 237-238.

⁵¹⁷ En *Apología de Sócrates*, 23e, Platón precisa que, de los acusadores de Sócrates, Meleto representaba "el odio de los poetas", Anito "el de los artesanos y los políticos" y Licón "el de los oradores", oficios todos ellos frecuentemente atacados por el maestro. El oscuro poeta trágico Meleto fue quien presentó la denuncia formalmente, cf. Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, IV, 4, 4, y Diógenes Laercio, II, 39.

A lo largo del siglo V empieza a haber muestras de que los signos escritos dejan de ser considerados como un código que hay que descifrar en voz alta y se perciben como una voz que habla directamente a la mente del lector. Svenbro observa ese fenómeno principalmente entre los intelectuales que, como los historiadores y los autores dramáticos, se ven obligados a manejar muchos textos y necesitan practicar una lectura rápida. Los signos del alfabeto irrumpen con brío fascinante en las tragedias y en las comedias del periodo clásico, hablan, gritan o cantan por boca de los actores, se inscriben en la mente y llegan incluso a encarnarse en escena.⁵¹⁸ En *Los siete contra Tebas* de Esquilo, las letras de oro del escudo del gigante Capaneo, anuncio reflectante que reta al mismo Zeus proyectando sobre las torres destellos amenazadores, proclaman: "Prenderé fuego a la ciudad". En *Prometeo encadenado*, el protagonista predice a la atribulada Io, convertida en blanca ternera, su itinerario errabundo: "Grábalo en las tablillas de la memoria que hay en tu mente".⁵¹⁹ En *Hipólito* de Eurípides, la tablilla escrita que cuelga de la mano muerta de Fedra "grita cosas terribles" y Teseo exclama: "¡Qué canto, qué canto he visto entonar por las líneas escritas, infortunado de mí!".⁵²⁰ En el *Espectáculo del alfabeto* de Calias, el coro femenino representa las veinticuatro letras del alfabeto y forma sílabas emparejándose de dos en dos, como en una lección de lectura primaria. Una mujer embarazada que, según Svenbro, podría ser la personificación misma de la Gramática, para proporcionar el nombre de su retoño en ciernes describe la forma de algunas letras (psi y omega: Ψ, Ω,) con objeto de que el auditorio las reconozca, aunque sin nombrarlas "por pudor", pues comportan algún sentido

⁵¹⁸ Svenbro, *Phrasikleia*, pp. 195-197. El autor proporciona numerosos ejemplos de los que resumimos los más significativos.

⁵¹⁹ Esquilo, *Los siete contra Tebas*, vv. 432-434. *Prometeo encadenado*, vv. 788-790. En la traducción de Bernardo Perea Morales, Esquilo, *Tragedias*, Gredos, Madrid, 1986, pp. 287 y 571.

⁵²⁰ Eurípides, *Hipólito*, vv. 879 y ss. En la edición de Alberto Medina González y Juan Antonio López Pérez, Eurípides, *Tragedias*, vol. I, Gredos, Madrid, 1986, p. 358.

escabroso.⁵²¹ Se trata de dos letras del alfabeto jonio recién adoptadas oficialmente en Atenas y consideradas aún como extranjeras.⁵²² Un servidor en *Los caballeros* de Aristófanes lee en silencio para sí mientras apura una copa y otro aguarda a su lado que le traduzca el mensaje. En el último cuarto del siglo V, la lectura silenciosa está medio instalada también en las costumbres de las clases inferiores.⁵²³

De manera paulatina e inexorable, las voces no sólo resuenan en el espacio público, sino que se interiorizan en la mente de muchos gracias a la escritura. Por la misma época, el propio Sócrates reproduce una voz que escucha en su interior. No se trata de un texto rememorado, sino de la voz de su *daímōn* particular, que en situaciones tan decisivas como en su proceso por impiedad le indica cuál es su deber sagrado. El *daímōn* de Sócrates se presenta como los augurios que desde antiguo interpretan los adivinos, pero no es una señal externa, sino una voz interior.⁵²⁴ Jenofonte reproduce con veneración las palabras de Sócrates ante la asamblea para defenderse de la acusación de inventar nuevas divinidades: los augurios y los oráculos se expresan también por medio de voces, igual que su genio interior, pero es más piadoso considerar a éste como un espíritu divino que "atribuir a las aves el poder de los dioses".⁵²⁵ En otro pasaje, Jenofonte restringe el alcance premonitorio del genio socrático a la esfera de sus propias obligaciones morales: era "una divinidad que le

⁵²¹ El testimonio sobre la comedia de Calias proviene de Ateneo, VII, 276a y X, 453c-454a. En la edición de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, *Banquete de los eruditos*, Gredos, Madrid, 2006, libros VI-VII, p. 156, libros VIII-X, pp. 362-365, nn. 337 y 338. Las letras citadas podrían aludir al acoplamiento sexual o al ruido de una ventosidad, que imitan cuando forman sílaba. El pasaje de Calias nos hace pensar de nuevo en el figurado arte de partera de Sócrates, que en *Teeteto*, 156d, pretende extraer el pensamiento de su joven interlocutor: "Solamente después de haberlo extraído examinaré si es viento o vida lo que trae a la luz". La mayéutica socrática disponía de referencias escénicas contemporáneas en las que se representaba el alumbramiento del alfabeto.

⁵²² Según Svenbro, *ibidem*, pp. 205-206.

⁵²³ Aristófanes, *Los caballeros*, vv. 118 y ss. Más adelante, vv. 188-189, el Charcutero se lamenta de su falta de instrucción musical y de su precario conocimiento de las letras. La comedia fue representada en 424. Era costumbre que ciertos esclavos instruidos leyesen en voz alta para sus amos, como hace el esclavo de Euclides en el prólogo de *Teeteto*, 143b, c, mientras el amo y su interlocutor se reposan. Todo el largo diálogo está puesto en boca de dicho esclavo. El pasaje de Aristófanes muestra que algunos sirvientes podían practicar también la lectura silenciosa.

⁵²⁴ Diógenes Laercio, II, 32, resume su significado en una sola frase: "Decía tener un genio propio que le hacía conocer anticipadamente el porvenir".

⁵²⁵ Jenofonte, *Apología de Sócrates*, 12 y ss.

indicaba de antemano lo que debía y lo que no debía hacer".⁵²⁶ Platón intenta ceñir más el sentido de esa voz misteriosa cuando en su *Apología* reproduce el alegato de Sócrates: "Una cosa puede, sin embargo, parecer extraña. ¿De dónde viene el hecho de que, prodigando aquí y allá mis consejos a cada particular y metiéndome un poco en los asuntos de todos, no ose actuar públicamente, subir a hablar en la asamblea o dar consejos a la ciudad? La causa es, como me habéis oído decir en muchos lugares, cierta manifestación en mí de un dios o de un genio divino (*theiōn ti kai daimónion*), del que Meleto se burla a la manera de una comedia en su escrito de acusación. Es algo que comenzó desde mi infancia, una cierta voz que, cuando se hace oír, me aparta siempre de lo que iba a hacer y nunca me empuja a la acción".⁵²⁷ La atención al ámbito de la voz interior explica que el pensador rehuya las discusiones públicas –el ejercicio de la política convencional– y busque el diálogo con sus conciudadanos de uno en uno. A la voz del genio divino se opone un escrito públicamente alzado como acusación de impiedad que, en vez de seriedad formal, tiene el carácter burlesco de las sátiras que Sócrates tuvo que sufrir por parte de los autores de comedias, como la de Aristófanes en *Las nubes*. Una suerte de *nómos* interiorizado preserva en el alma de Sócrates la sacralidad de la tradición frente a las costumbres degeneradas por la oratoria interesada y por los espectáculos públicos. Pero no representa mucho peligro para otros, porque la voz del *daímōn* no anima a actuar, sino que inhibe de hacerlo: "la señal divina que me es familiar [...]"

⁵²⁶ *Recuerdos de Sócrates*, IV, 8, 1.

⁵²⁷ Platón, *Apología de Sócrates*, 31c-d. Las traducciones de este pasaje varían considerablemente y resultan imprecisas. Especialmente problemática es la frase: ὁ δὲ καὶ ἐν τῇ γραφῇ ἐπικωμωδῶν Μέλητος ἐγράφτο. Maurice Croiset, en la edición de Les Belles Lettres, vol. I, p. 159, traduce: "dont Méléto a fait le sujet de son accusation, en se moquant" ("de lo que Meleto ha hecho, burlándose, el tema de su acusación"). La traducción española de Francisco García Yagüe para la edición de Aguilar, p. 211, da esta versión: "a lo cual como oísteis aludió Meleto en su jocosa acusación". Léon Robin, en la edición de Gallimard, vol. I, p. 168, precisa un poco más: "ce dont justement Méléto a fait état dans sa plainte, à la manière d'un auteur de comédie" ("lo que precisamente Meleto hace constar en su acusación, a la manera de un autor de comedia"). El sustantivo γραφή tiene en efecto el significado derivado de "acusación pública", pero no se puede obviar que se trata de una acusación por escrito. El verbo γράφω, que cierra la frase, significa igualmente "escribir" o "inscribir", en particular con referencia a un proceso judicial. Además ἐπικωμωδέω es "hacer burla a la manera de una comedia", lo que sugiere también el sentido de una producción por escrito.

viene siempre a detenerme cuando estoy a punto de hacer algo", reitera Sócrates en *Fedro*, interrumpiendo su imitación del discurso retórico y perverso de Lisias sobre el amor, cuando su voz interior le avisa de estar cometiendo una falta contra lo divino.⁵²⁸ Y prosigue cándidamente la reflexión sobre el alcance restringido de su comunicación con lo sagrado: "Es evidente que soy un adivino, sin duda no muy poderoso, sino que, a la manera de la gente sin muchas letras, tengo justo la capacidad que responde a mis necesidades". El filósofo se ve a sí mismo como una especie de *idiótēs* en el terreno de lo sagrado, tal vez incluso en lo que toca a instrucción literaria. No es un taumaturgo como Epiménides, tampoco un simple como los que el sabio cretense recogía, si acaso algo excéntrico y alucinado como todo aquel que oye voces, aunque siempre atento al lugar en que la verdad se descubre: "Ahora comprendo bien mi falta. El hecho es, ioh camarada!, que el alma tiene el poder de adivinar". La voz reveladora despierta en todo aquel que atiende al interés de su alma más que al negocio mundano. Finalmente, consideremos una vez más que esta "señal divina" (*sēmeion tò daimónion*)⁵²⁹ invierte la relación entre la inscripción y la voz: el *sēma* visible que aguardaba la voz del lector para volver a resonar en el espacio público se ha convertido en voz interior que comanda el comportamiento privado e inhibe de actuar de cara al auditorio. Mira sólo hacia adentro, hacia la escena del alma iluminada por un fuego ancestral, donde acaso la voz del *daímōn* recita el texto tatuado en el cadáver de Epiménides.

La voz del genio interior resuena en un ámbito en el que se están produciendo transformaciones que afectan al orden ciudadano tanto como a la conciencia individual, condicionadas por la extensión de los hábitos de escritura y de lectura. Es la expresión de un *nómos* que no duda en enfrentarse a la asamblea ateniense, aunque formalmente acate las leyes hasta el punto de aceptar la condena a

⁵²⁸ *Fedro*, 242b-c.

⁵²⁹ La expresión aparece de nuevo en *Eutidemo*, 272e.

muerte con resignación. Recuerda la autonomía del alma de los antiguos chamanes, pero busca el contagio en otras almas bien dispuestas e influenciables, que se aprestan a competir en el ágora o en el teatro con sus escritos, y quiere orientar el poder divino que yace en ellas hacia una ciencia verdadera, apartándolas de las fantasías comúnmente aceptadas. Dos son las acusaciones públicas contra Sócrates: la de inventar nuevos dioses y la de corromper a la juventud. Ambas guardan relación con esa voz divina que Sócrates escucha en su interior y quiere inscribir o despertar en el alma de sus discípulos. La divinidad que Sócrates inventa –la voz de la conciencia– es interiorizada por medio del deseo de conocer. El rencor de sus conciudadanos se explica por el desvío de las relaciones de poder entre *erastés* y *erómenos* hacia un ámbito que la ley de la costumbre no alcanza. Sin ayuda de la escritura, la voz de Sócrates se hubiera apagado, tal vez eso es lo que quiso evitar en última instancia Epiménides tatuándose las letras en la piel. Sin necesidad de hacer otro tanto, Sócrates se aseguró de que su huella iba a ser más duradera, por la impresión que su muerte dejó en el alma de unos pocos jóvenes y el influjo de los escritos de éstos sobre otros muchos. La divinidad que inventa Sócrates compromete potencialmente a todos aquellos para quienes se ha ido transformando en hábito la lectura silenciosa: la élite intelectual, los hijos de la clase dirigente, pero también el numeroso público de todas clases que llena el teatro.

Svenbro muestra que el influjo del teatro es determinante en la generalización del nuevo hábito de contemplar un texto en silencio. El lector escucha una voz en su interior como el espectador escucha desde el *théatron* un texto vocalizado desde la *skēnē*: "la palabra escrita y el actor son análogos, intercambiables". Lo mismo se aplica al rapsoda que recita el texto de Homero: sustituye la lira por un mecanismo de representación que desplaza el registro sonoro hacia el espacio visible –el rollo de papiro, la escena–, antes de devolverlo al

auditorio por medio de la voz. La relación entre el rapsoda o el actor y el texto escrito se convierte en relación entre la escena y la audiencia porque la escritura por sí misma delimita un espacio de representación que puede ser interiorizado: "El espacio escrito es una <<escena>> que toma prestada su lógica del espectáculo teatral asignando el rol del espectador al lector. Interioriza el teatro".⁵³⁰ Entre el dominio público y la interioridad del individuo se establecen así paralelismos que desembocan en un nuevo concepto de *psyché*. Svenbro esboza una explicación de su estructura compleja: el "espacio mental" se configura en el pensamiento griego a través de un "sistema de representaciones interdependientes". La voz, la escritura y la escena del teatro establecen un circuito de traslaciones metafóricas que responden a los diversos modos de intercambio entre señas visuales y señas sonoras. El genio que escucha Sócrates dispone de una escena demarcada por las artes que desdeña. Por medio de la escritura y del teatro, el alfabeto escrito interioriza una voz que permanece atenta a un ámbito ideal de visibilidad, en el que las impresiones naturales se mezclan con el hechizo de los artificios. Platón cuestiona la escritura y se lamenta del culto al teatro que impera en Atenas, pero ambas artes intervienen en el proceso por el que alcanza a concebir el mundo de las ideas. La ambigüedad de su relación con la escritura se reproduce en su juicio sobre los poetas dramáticos, a cuyo arte quiso dedicarse en su juventud. Diógenes Laercio transmite la siguiente anécdota: "No había renunciado a la poesía y se disponía a disputar el premio de tragedia en el teatro de Dioniso cuando escuchó a Sócrates por vez primera; quemó sus versos enseguida exclamando: <<Hefesto, ven, Platón implora tu socorro>>. A partir de entonces se unió a Sócrates;

⁵³⁰ Svenbro, *Phrasikleia*, pp. 198-202. El autor sueco aplica a la antigüedad helena ideas derridianas que a su vez proceden de Husserl y de Heidegger, cf. Derrida, *op. cit.*, p. 8-9: "la vida trascendental es la escena" donde se desarrolla la "relación entre un existente y su muerte"; y p. 96: "El oírse hablar no es la interioridad de un adentro cerrado sobre sí, es la apertura irreductible en el adentro, el ojo y el mundo en la palabra. *La reducción fenomenológica es una escena*". Pese a la filiación evidente de estas ideas, la antropología de la lectura de Svenbro se aparta de la ontología negativa y del modelo visible –platónico– de la idea, en busca de un modelo sonoro compatible con ella.

tenía entonces veintisiete años".⁵³¹ Pese a ese rito de purificación, su deseo de conocer no se libró por completo de inquietudes escénicas.⁵³²

Desde la Atenas del periodo clásico, el sistema de representaciones que describe Svenbro proyecta señas de fuego hacia el mercado de imágenes de nuestro tiempo. La escritura alfabética, en paralelo con la escena de teatro, a la vez que extiende su alcance desarrolla un proceso de condensación de los signos en soportes de dimensiones cada vez más reducidas y manejables que conduce primero a los libros, siglos más tarde a la impresión de imágenes visuales o sonoras reproducibles en serie, y finalmente a los registros de memoria electrónica. Éstos apartan de la vista la información cifrada en un código numérico que traduce los impulsos de energía en imágenes o en sonidos indistintamente. Es un hecho que no puede dejar de acarrear consecuencias. El porvenir del conocimiento se juega en un dominio tecnológico cuyo alcance universal confirma los propósitos totalizadores del razonamiento socrático frente al rapsoda: todas las artes tienen finalmente algo en común, aunque no precisamente una regla de buen uso. Estamos al cabo de un proceso cuya correcta interpretación requiere tener bien presentes sus inicios. Esa lógica de representaciones sustitutivas cada vez más condensadas y veloces, que hace intercambiables los signos visibles y sonoros en un marco condicionado por técnicas de inscripción paradójicamente ocultas a la vista, reclama ser compensada por un estudio de las funciones específicas de las artes sonoras entre los demás medios de representación. Es preciso investigar desde esta perspectiva las condiciones en que se produjo la sustitución de la música por la escritura en las funciones de soporte y registro de la tradición. Entre las primeras consecuencias de aquellos hechos, destaca la nueva

⁵³¹ Diógenes Laercio, III, 5-6.

⁵³² Cf. Pardo, *Esto no es música*, p. 110: "el modo mismo de nacimiento de la filosofía no puede tener más origen que el teatro. La obra de Platón es toda ella una dramatización o una teatralización de la vida de Sócrates, y por ello puede decirse sin temor a exagerar que la filosofía nace ya, en cierto modo, teatralizada, escenificada".

concepción del alma que Platón atribuye a la enseñanza oral de su maestro. Llama la atención el paralelismo entre la dramatización de la voz de Sócrates –o de su genio divino–, por medio de diálogos hermosamente escritos que incitan a creer en la inmortalidad del alma, y el ocultamiento de los códigos informáticos en las "tablillas de memoria" más recientes, que hacen proliferar toda suerte de imágenes en un espacio distinto al de la escena mental y alteran de manera sustancial las condiciones de todo diálogo. El arte de la escritura platónica se enmascara tras la leyenda de la enseñanza oral de Sócrates para investirse de un antiguo poder divino. El código numérico que se oculta tras las imágenes reproducidas en soporte electrónico se desliga en cambio de la obligación de prestar oído a una voz interior. Si ésta hubiera de ser rememorada, despertada de nuevo en el alma de los jóvenes, en razón de una necesidad que hoy escapa a la evidencia, la tarea correspondería a otras artes distintas de los nuevos procedimientos de inscripción.

9. UN OLVIDO ATRIBUIDO A SÓCRATES

Coincidiendo con el auge del espectáculo democrático, cierta desconfianza con respecto a la evolución de la música empezó a manifestarse en las enseñanzas de los pensadores atenienses, hacia finales del siglo V. Hasta ellos llega el eco de las tradiciones que atribuían la práctica musical a personajes legendarios como el citaredo Orfeo y su discípulo Museo, el auleta frigio Olympus, supuesto inventor de los modos musicales, y el tracio Thamyris, recordado como el primer citarista que se independizó del canto. Sócrates y Platón reaccionaron contra lo que consideraban excesos musicales de sus contemporáneos, exigiendo que la armonía y el ritmo volviesen a ajustarse a las palabras según la tradición y no a la inversa, como pretendían los practicantes de la nueva música, de la que se considera a Timoteo de Mileto como principal promotor. "La armonía y el ritmo deben seguir a las palabras", escribe Platón reiteradamente en la *República*,⁵³³ en una época en la que el virtuosismo instrumental asombraba al auditorio en los concursos, los compositores se liberaban de la constricción de los *nómoi* tradicionales y la rapsodia amanerada se había hecho cargo de la epopeya.

Hemos visto a Sócrates ridiculizar al rapsoda Ión, penúltimo eslabón de la cadena de la inspiración poética, cuyo primer emisario es el poeta arcaico que recibe el influjo divino e irracional de la Musa. De manera indirecta, por tanto, sin necesidad de que Sócrates haga explícita la relación de la filosofía con la música, los poetas pasan a reunirse con los músicos legendarios en un ámbito trascendental preservado por el mito, pero que no se confunde con él, puesto que

⁵³³ Platón, *República*, III, 398d: ἁρμονίαν καὶ ῥυθμόν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ. Véase también *ibidem*, 400a y 400d.

sobrepasa los límites del decir, y es también distinto del mundo inteligible que va a concebir Platón como esfera del Bien supremo. Platón nunca renunciará a ese plano numérico que parece herencia del tiempo de los chamanes, ni a hacer uso de la fantasía poética que servirá para sublimar su teoría de las formas puras como fundamento de un saber superior al de las artes tradicionales. En sus enfrentamientos con los sofistas, Sócrates exige una concreción técnica que se opone a los lugares comunes de la opinión, a la irracionalidad de las creencias más vulgares, para afirmar después la necesidad de una ciencia general que está por encima de cualquier arte y que, en última instancia, va a reclamar el papel privilegiado de la Musa. Siguiendo este procedimiento algo capcioso, Platón lleva a cabo una substitución de valores en el plano numérico sin necesidad de desvelar las proporciones implícitas, el *lógos* propio de la Musa que invocaba Homero, preservando el relato mítico para ponerlo al servicio de su modelo de inteligibilidad.

El discurso filosófico especializado critica al mismo tiempo la irracionalidad de la tradición poética y la innovación musical, como si quisiera tomar de cada forma o época de un arte lo que conviene a sus fines, dejando de lado la evolución histórica de la relación entre usos musicales y herramientas del pensamiento. La dialéctica, primero, y después las técnicas de la composición escrita proporcionan al nuevo amante del saber herramientas para delimitar su ámbito de abstracción, sin necesidad de poner a prueba sus conocimientos musicales. Pero en la Atenas del finales del siglo V el aprendizaje musical es exigible todavía para todo el que quiera elevarse hacia el conocimiento superior. El mismo Sócrates aparece en los diálogos de Platón tomando lecciones del citarista Connos (famoso vencedor en los juegos Olímpicos), a una edad ya tardía, sin temor de enfrentarse a las burlas de los niños.⁵³⁴

⁵³⁴ *Eutidemo*, 272 c. También *Menexeno*, 236 a.

La crítica de Platón responde al deseo de recuperar la unidad entre palabra, ritmo y armonía, puesta en entredicho por las innovaciones de su tiempo. Se enfrenta a las pretensiones de la música instrumental, cuyo papel debe ser el de mero acompañante, ajustándose al orden de las palabras, en cuyo caso la educación musical favorece el advenimiento de la razón. Intenta preservar los géneros musicales de la tradición, determinando la utilidad pública, el sentido ético de cada uno de ellos, en consonancia con los propósitos de Damón y con su propia concepción del papel del filósofo en el gobierno de la ciudad. No se trata simplemente de un retorno hacia las costumbres más venerables, sino de tomarlas como punto de partida para llevar a cabo una reforma radical y exigente del pensamiento. Condena la mezcla de modos instrumentales y *nomoi* del canto promovida por los partidarios de la nueva música, junto con la ruidosa libertad de criterio del público, que había acabado por desplazar en la Atenas democrática a la antigua "aristocracia musical", imponiendo lo que Platón llama con agudeza una "teatrocracia degenerada".⁵³⁵ El objetivo de Platón es recuperar los ideales de la antigua nobleza con intención de elevarlos hacia la inteligibilidad. Como dice Jaeger, la referencia a la teoría del *ethos* musical de Damón no comporta una manera propiamente platónica de entender la música, sino que expresa más bien su participación en la *koiné* musical helena, aunque ésta deba ser guiada por la luz de la razón.⁵³⁶ Es importante asentar esta significación de la teoría platónica como punto de inflexión entre las antiguas tradiciones y la nueva ciencia del saber. Platón no se opone a la tradición oral preservada por medio del ritmo y de la armonía, sino a su conversión en espectáculo vulgar. No se opone al

⁵³⁵ *Leyes*, III, 701a.

⁵³⁶ Jaeger, *op. cit.*, p. 621: Platón es partícipe de "una concepción de la música peculiar de los griegos, que de un modo consciente o inconsciente fue decisiva desde el primer momento con respecto a la posición dominante que la armonía y el ritmo desempeñaban en la cultura griega". Según Evaghélos Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, P.U.F., París, 1989, pp. 336-338 y 389, la aportación más personal de Platón en relación con la música consistiría en la aplicación de sus principios a la teoría metafísica de la mezcla de contrarios, cf. *Filebo*, 26a.

valor poético del mito (la dialéctica socrática hace un uso frecuente y muy particular de él), sino a su degeneración en figuras caprichosas y descabelladas. No descarta el papel preponderante de la música en la ciudad sino cuando se olvida de su alianza con el discurso. Hay más de una razón para preguntarse si en la mente de Platón tal unidad no es en el fondo la única garantía de equilibrio, tanto para la música como para el *lógos* mismo.

Desde la seguridad que proporciona la fijación precisa de las ideas por medio de la escritura, el filósofo se opone a la vez a la palabra engañosa –al mito como justificación de cualquier tropelía o acto de tiranía– y a los sonidos musicales que mezclan y confunden todo orden, tanto en la psique como en la ciudad. Pero la exigencia de inteligibilidad arraiga en la psique adiestrada por la educación musical aristocrática, de su parentesco con ella obtienen los razonamientos una parte de su eficacia, según reconoce el mismo Sócrates: “¿No es, Glaucón, el motivo por el cual la educación musical posee la mayor autoridad, que nada se introduce tan profundamente en el interior del alma como el ritmo y la armonía, alcanzándola con gran fuerza, embelleciéndola con su belleza, si la educación ha sido conducida como conviene, mientras que, si no, ocurre lo contrario; y que la educación musical debidamente aplicada hace sentir con mucha viveza el descuido y la fealdad, tanto en las obras del arte como en las de la naturaleza; [...] y, cuando la razón viene, se la abraza y reconoce como pariente con mayor ternura, si hemos sido alimentados en la música?”. Ante lo cual asiente con docilidad Glaucón: “En mi opinión, al menos, tales son ciertamente los motivos que justifican la educación musical”.⁵³⁷ Por su propia naturaleza, si son adecuadamente conducidos, el ritmo y la armonía predisponen para el advenimiento de la razón. Ayudan a formar la psique del individuo, a establecer las normas de la ciudad. No sólo contribuyen a configurar la vida

⁵³⁷ *República*, III, 401d.

comunitaria como vehículos de la tradición y procedimientos reguladores de las costumbres, sino que están en la base de los conceptos de orden y proporción que sostienen la cosmovisión y el pensamiento discursivo de los griegos.

Por la misma época en que Platón pone a prueba el valor de las enseñanzas de su maestro y su propio arte de la escritura frente a la discutible figura del rapsoda –fácilmente ridiculizable por los jóvenes aristócratas que aspiraban a acceder a la enseñanza superior antes de entrar en política, pero todavía emblemática para el pueblo como depositaria de la venerable tradición épica–, los poetas líricos sirven a los tiranos a cambio de grandes sumas, la tragedia ática causa furor en los teatros y los sofistas venden sus habilidades discursivas de espaldas a una concepción genérica del saber que se está haciendo necesaria desde un punto de vista tanto moral y político como epistémico. Al tiempo que los rapsodas dramatizan hasta lo grotesco los versos de Homero, los sofistas igualmente afamados y todavía más encarecidos liberan la palabra de sus ataduras con respecto a todo compromiso con la verdad.⁵³⁸ Ensayan, podríamos decir, las posibilidades del ambiguo mensaje que las Musas comunicaron a Hesíodo al pie del monte Helicón. Cobran a precio desorbitado sus lecciones y son requeridos afanosamente por los hijos de las más nobles familias, pretendientes a los principales cargos en el gobierno de la ciudad. Su oficio consiste en enseñar ante todo el arte de la persuasión, que capacita para el mando. En aras del ejercicio de la función pública, sientan las bases de la retórica, que alcanzará su máxima expresión en periodo alejandrino, pero que ya en la Atenas clásica lleva hasta extremos muy llamativos las técnicas de organización del discurso. Aunque éstas se orientan hacia la elocución pública, se preparan cuidadosamente por escrito para facilitar su estudio. En los discursos de los sofistas, la palabra pone a prueba sus

⁵³⁸ Véase Marrou, *op. cit.*, pp. 83-102. También Melero Bellido, *op. cit.*, <<Introducción>>, pp. 7-60.

capacidades, lleva hasta el límite de sus posibilidades el artificio discursivo que permite dar credibilidad a lo que se dice. Protágoras de Abdera, campeón del relativismo humanista, fue el primero en sostener que se podía defender una postura igual que la contraria en cualquier discusión.⁵³⁹ Gorgias de Leontinos compitió con él en la composición de toda suerte de elogios, desde los mitológicos y los dedicados a los ciudadanos muertos en combate hasta los más insustanciales. En su patria siciliana se fundaron las primeras escuelas de retórica para dar curso a los numerosos procesos de reclamación de bienes, incoados tras la expulsión de los tiranos de Agrigento y de Siracusa. La actividad judicial empezó a ser entonces un terreno de pruebas inmejorable para el ejercicio de la elocuencia. De los discursos de Gorgias proceden algunas figuras del discurso destinadas a hacer fortuna a lo largo de los siglos: la antítesis, la igualdad de longitud de frases o periodos, su asonancia final y el paralelismo entre sus miembros son procedimientos que aplican a la prosa técnicas eurítmicas y eufónicas propias del verso.⁵⁴⁰ Platón no dejará de reflejar a lo largo de su obra el escándalo que producía en su maestro Sócrates el desdén de los sofistas por la verdad. Pero Marrou tiene razón al subrayar el aspecto más revelador de la tarea de aquellos especialistas del discurso: el tratamiento sistemático de los tópicos de la expresión, de los "grandes temas" y de las "ideas generales" que podían servir como recurso para cualquier ocasión, hace patente la

⁵³⁹ Es lo que transmite Diógenes Laercio, IX, 51. Cf. Melero Bellido, pp. 83 y 122.

⁵⁴⁰ Melero Bellido subraya que Gorgias pretendió construir una prosa artística que rivalizase con la poesía por su abundancia de figuras y por su ritmo musical, cf. *op. cit.* pp. 151-152, n. 10. La teoría sobre la musicalidad del discurso culmina en el siglo I a. C. con el ensayo *Sobre la composición literaria* de Dionisio de Halicarnaso, quien exige a la prosa no solamente eurythmia, sino también melodía. El ritmo, la melodía, la variación y la adecuación constituyen para él "las bases de un estilo grato y bello", cf., *op. cit.*, 11, p. 120, 17 y ss.; p. 145 de la traducción de Bécares Botas. Dionisio presta atención a la frecuencia de las partes de la oración, de las desinencias casuales y verbales, a la sonoridad de las sílabas y de las "letras". La adecuación a los contenidos, que proporciona verosimilitud a las formas del discurso, hace pensar además en una suerte de música de las ideas. Platón es para Dionisio uno de los modelos de prosa eufónica: "el más genial para captar la melodía y el ritmo acertados", aunque menos hábil "en la selección de palabras", cf. *ibidem*, 18, p. 182, 2 y ss.; p. 172 de Bécares Botas. Dionisio cuenta que Platón "a la edad de ochenta años, no dejaba de peinar, rizar y remodelar de todos los modos posibles sus diálogos" y hace referencia a "la tablilla de escribir que, según dicen, se le encontró al morir y que tenía escrito de diversas maneras el comienzo de la República", cf. *ibid.*, 25, p. 264, 22 y ss.; p. 208 de Bécares Botas.

íntima dependencia del pensamiento respecto de su forma de expresión hablada o escrita, pone en evidencia las estructuras internas del lenguaje y sienta los fundamentos de la ciencia gramatical.⁵⁴¹ Al forzar el discurso hasta poner en entredicho su propia fiabilidad, los sofistas revelan sin proponérselo una parte de su verdad interna. Libre de sus obligaciones con el soporte musical del verso, el *lógos* se arroga no obstante el derecho de recuperar periodos rítmicos y consonancias, formas que son de nuevo, de manera aparente o solapada, en cierto modo musicales. Tal vez por su trato habitual con el lado oscuro del *lógos*, por ser en el fondo conscientes de su familiaridad con la Musa, los sofistas no tuvieron reparo en vestir en ocasiones el manto púrpura de los rapsodas.⁵⁴²

El filósofo, como ya hemos apuntado, no sólo discute la legitimidad al sofista, sino también al poeta, al rapsoda y al nuevo músico. La ciencia de lo inteligible disputa a la vez la verdad y la excelencia artística, que deben igualarse con el Bien supremo. Cuando Sócrates y Platón reclaman la unidad perdida del canto piensan en una cohesión adecuada entre sus componentes regida por la palabra. "La melodía (*mélos*, en el sentido global de "canto") está compuesta de tres elementos, las palabras, la armonía y el ritmo".⁵⁴³ Cuando respeta el orden jerárquico entre ellos, el canto prepara al alma, desde el punto de vista de Platón, para avanzar hacia el conocimiento verdadero. Sin embargo, la dificultad para dar marcha atrás en la separación creciente entre *mélos* y *lógos* es patente en el propio texto platónico, principalmente gracias a la nebulosa incertidumbre en que deja las relaciones del metro del verso con el ritmo musical. En su propósito de jerarquizar los tres componentes del *mélos*, el discurso filosófico comienza por dejar caer parcialmente uno de ellos en el olvido: las armonías se prestan a una racionalización matemática que

⁵⁴¹ Marrou, *op. cit.*, p. 94 y 96.

⁵⁴² *Ibidem*, p. 88. También Melero Bellido, *op. cit.*, p. 9, y en p. 160 el testimonio de Eliano, *Historia Varia*, XII, 32, = DK 82A9, acerca de Hipias y Gorgias.

⁵⁴³ *República*, III, 398c.

se convierte en modelo para una teoría general de las proporciones, en tanto que el ritmo, representado eminentemente por el metro del verso, reducido por tanto al ámbito de la palabra, no alcanza a patentar su especificidad, por más que proporcione a la prosa misma recursos para hacer valer sus argumentos. El ritmo cae fuera del modelo de inteligibilidad, cual si fuera el elemento extraño que permite al discurso de los sofistas jugar con la verdad y con la falsedad, la expresión misma de la caprichosa ambigüedad de las Musas.

La exigencia platónica de recobrar la unidad perdida del canto se apoya en la autoridad de Damón, a quien se atribuye el origen de la teoría del sentido ético de los ritmos y de las armonías, junto con la idea de que no se pueden alterar las reglas de la música o introducir “un nuevo modo de canto” (*ōidēs néon*) sin provocar consecuencias en la organización del Estado.⁵⁴⁴ Músico y teórico muy influyente en Atenas en un periodo decisivo de su historia, Damón fue –junto con Anaxágoras y Protágoras, entre otros- uno de los sabios consejeros de Pericles, quien prestaba atención a sus enseñanzas en una edad poco habitual para el aprendizaje.⁵⁴⁵ Su ascendente sobre el máximo dirigente de la ciudad le costó a Damón el ostracismo en torno a 444.⁵⁴⁶ C. M. Bowra subraya la dimensión panhelénica de su figura: “un maestro con dotes poco corrientes, comparado en su especialidad con los entrenadores de atletas honrados en todo el mundo griego”.⁵⁴⁷ Andrew Barker resume sus ideas generales a partir de las escasas fuentes, poniendo especial interés en el contraste con respecto a la tradición pitagórica, en base a la distinción según el *ethos*, no

⁵⁴⁴ *Ibid.*, IV, 424c: “La introducción de una nueva forma de música es algo de lo que habría que guardarse, para no arriesgar cambios en todo; pues en ningún lugar se alteran los modos de la música sin afectar a las leyes más importantes de la ciudad, como dice Damón, con quien convengo”.

⁵⁴⁵ Según el testimonio del propio Platón en *Alcibiades*, 118c.

⁵⁴⁶ Véase Glotz, *op. cit.*, vol. II, pp. 168 y 186. Cf. Lasserre, *op. cit.*, pp. 53 y ss.; en la p. 54, fecha el ostracismo de Damón en 443.

⁵⁴⁷ C. M. Bowra, *La Atenas de Pericles*, Alianza, Madrid, 1998, p. 79.

expresable en razón numérica, de las principales *harmoníai*.⁵⁴⁸ A éstas hace referencia Platón en un pasaje de la *República* anterior al lugar en que Damón aparece citado: la dórica y la frigia, que “imitan fielmente las voces de los valientes y de los sensatos”, son las únicas convenientes para la instrucción de los guardianes de la ciudad; la jónica y la lidia, “laxas” o “afeminadas” (*khalarai*), son habituales en los banquetes; la mixolidia y la lidia aguda, adecuadas para las lamentaciones, son “nocivas incluso para las mujeres virtuosas, con más razón para los hombres”.⁵⁴⁹ En contexto musical, el sentido de la palabra *harmonía* para los antiguos griegos es modal y de registro de alturas, no tonal, designa el orden de intervalos sucesivos y el carácter expresivo de una melodía, no la consonancia entre dos o más sonidos producidos al mismo tiempo. La armonía musical, desde esta perspectiva, fluye todavía en paralelo con las palabras, guarda una relación natural con la constitución del carácter y con el comportamiento, no depende de otro factor que el acuerdo ciudadano, pese a que los pitagóricos habían extraído de ella un sistema de proporciones numéricas naturales que, aparentemente, Damón no tuvo en consideración.⁵⁵⁰

Después de haberse ocupado de las armonías con algún detenimiento, Sócrates cita expresamente a Damón para examinar muy de pasada el carácter ético de los ritmos: “Sobre este punto, dije, consultaremos con Damón para saber qué ritmos convienen a la bajeza, a la desmesura, a la locura y a los otros vicios, y cuáles hay que reservar para sus cualidades contrarias. Creo haberle escuchado vagamente hablar de un verso compuesto que llamaba enoplio, de un

⁵⁴⁸ Barker, *op. cit.*, pp. 168-169. Las fuentes sobre Damón se hallan reunidas en H. Diels y W. Kranz, *op. cit.*, pp. 381-384. Consultamos la versión francesa de Jean-Paul Dumont, *op. cit.*, pp. 455-460.

⁵⁴⁹ *República*, III, 398d-399c. Barker acepta el origen damoniano de estas ideas. La caracterización de género hizo fortuna: Aristides Quintiliano, II, XIV, p. 81, 7 y ss. todavía clasifica, más de quinientos años después, siguiendo las enseñanzas de Damon, las ἁρμονίαι por su carácter masculino, femenino o intermedio entre ambos. En I, XIX, p. 40, 20-21 dice que algunos antiguos llamaban masculino al ritmo y femenina a la melodía.

⁵⁵⁰ Lasserre, *op. cit.*, p. 83, considera que el influjo de la teoría ética de Damón, cuyo nacimiento se sitúa en torno a 500 a. C., es previo al desarrollo de las ideas pitagóricas acerca de la virtud de los números.

dáctilo y de un heroico que disponía no sé cómo, igualando la subida y la caída, y que terminaba con una breve o una larga indistintamente; y creo que nombraba un yambo y otro pie troqueo, en los que ajustaba largas y breves. Y me parece que censuraba o elogiaba en ellos la conducción del pie tanto como el propio ritmo, o quizá algo común a ambos, no podría asegurarlo. Pero, como he dicho: que queden estos asuntos para Damón, pues para analizarlos haría falta no poco discurso, ¿no es cierto?".⁵⁵¹ Este pasaje da pie a algunos autores para suponer que el propio Sócrates habría sido discípulo de Damón, pero está repleto de ambigüedades que sugieren que Sócrates habría sido, en todo caso, si aceptamos a pies juntillas el testimonio platónico, un discípulo más bien poco atento a las cuestiones rítmicas, lo cual nos obliga a asumir la tarea del discurso que el maestro deja pendiente.

Sin entrar por ahora en la cuestión del valor ético de ritmos y armonías, notemos, en primer lugar, que Sócrates habla de "ritmos" para referirse a los pies métricos del verso. El ritmo emerge solamente a través de las palabras del canto, lo cual resulta coherente con el deseo de hacer que la música se atenga a ellas. La indistinción entre ritmo y metro caracteriza un medio cultural en el que la palabra es el valor eminente, al cual se subordina el acompañamiento instrumental. El léxico preservado por la métrica no debe hacernos perder de vista, sin embargo, que Sócrates está hablando del ritmo musical, del verso cantado o escandido rítmicamente. En segundo lugar, el ritmo que, por una parte, se identifica con el metro del verso, se distingue por otra de la "conducción" o del batir del pie (*tás agogás tou podós*). Esa distinción muy oportuna produce no obstante un cierto margen de oscuridad: Sócrates "no puede asegurar" –dice Platón– si las valoraciones de Damón se refieren al "propio ritmo" (coincidente con el metro del verso), a la conducción del pie o a "algo común a ambos".

⁵⁵¹ *República*, III, 400b-c.

No tiene en cuenta el presumible acompañamiento instrumental del canto ni explica la naturaleza del ritmo que pone de acuerdo el metro del verso y el batir del pie. Entre ambos se puede dar en efecto un desajuste polémico, que Sócrates no deja pasar inadvertido, aunque sólo recuerda vagamente los propósitos de Damón. El desajuste más obvio sería la irregularidad rítmica, que se evita "igualando la subida y la caída" (*ison ano kai kato tithéntos*), es decir, lo que en otros términos los griegos conocían como *ársis* ("alzado" o tiempo débil) y *thésis* ("posado" o tiempo fuerte) del batir del pie sobre el suelo mientras se canta o se toca un instrumento. Se pueden producir, además, otros desajustes entre las palabras y el ritmo regular, dependiendo de cómo se hagan coincidir las sílabas iniciales, breves o largas, de los distintos pies métricos con uno u otro tiempo del compás. Probablemente los elogios y las censuras de Damón se refiriesen este tipo de desajustes, es decir, a la manera más conveniente de asociar los versos con la conducción del pie. En la práctica musical, la conducción del pie requiere una experiencia rítmica interiorizada que proporciona el factor común con respecto a la duración de las sílabas, a la cual el pasaje de la *República* alude algo enigmáticamente.

Conviene interpretar con precisión esa vaguedad en las palabras de Sócrates, cuidadosamente dosificada por su hábil e inteligente discípulo.⁵⁵² Al aludir a un factor común a la medida del verso cantado y a la conducción del pie, Platón no da la espalda por completo a la naturaleza del ritmo musical, pero la mantiene en un margen sobre el que no intenta arrojar luz. Las palabras de Sócrates afectan un olvido matizado de desinterés con respecto a las cuestiones rítmicas. Responden a su interlocutor Glaucón, que unas líneas más arriba dice haber estudiado que hay "tres especies de ritmo", pero no es capaz de

⁵⁵² Laloy, *op. cit.* p. 288, ve en esta falta de precisión con respecto al ritmo una argucia propia del texto platónico. Moutsopoulos, *op. cit.*, p. 77, sostiene una opinión parecida: "Todo eso no son sino artificios literarios de Platón".

asignarles el valor ético correspondiente. Con cierto descuido, a medio camino entre la candidez y la malicia, Sócrates recuerda "vagamente" la referencia de Damón a esos tres tipos de ritmo: un enoplio o ritmo compuesto, un dactílico que "igual a la subida y la caída", un yambo y un troqueo que combinan sílabas largas y breves. Proporciona así la primera referencia documental a la clasificación de los ritmos en tres géneros que, con alguna variación, recogerá después Aristóteles en la *Retórica* y que se presentarán definitivamente sistematizados en los fragmentos de los *Elementa rhythmica* de Aristóxeno de Tarento: el ritmo par, el ritmo impar más simple y el ritmo compuesto de par e impar.⁵⁵³ El olvido socrático del ritmo no es completo, parece hasta cierto punto deliberado, comporta cierto desdén selectivo en relación con los otros dos componentes del *mélōs*, la palabra y la armonía. Refleja una valoración cultural colectiva en la que el filósofo participa, sin ser del todo ajeno a la enseñanza tradicional de Damón, a quien el propio Platón califica en otro lugar como "el músico con mayor gracia entre todos" (*khariéstaton*).⁵⁵⁴

Platón no ignora que tras las medidas aparentes del verso se oculta la gracia oscura del ritmo. De hecho, la palabra *rhythmós* no parece haber adquirido su sentido específicamente musical hasta que él la incluye como componente del *mélōs* tripartito.⁵⁵⁵ Si queremos empezar a comprender la experiencia del ritmo compartida por los pensadores atenienses con sus conciudadanos, comprobemos lo que ocurre al escandir, con ayuda del batir del pie, los pies métricos más sencillos. En el metro dactílico en que están compuestos los hexámetros de Homero (– u u), la equivalencia entre la sílaba larga

⁵⁵³ En Aristóteles y en Aristóxeno, el tercer género no es el enoplio, sino el crético o peonio de cinco tiempos, de proporción hemiolia (3:2). El enoplio es un ritmo compuesto de un pie jónico *a maiore* y de un coriambo (– – u u / – u u –) que suma un total de doce tiempos. El periodo de doce tiempos admite ser dividido en dos secciones impares, de cinco (crético o peonio) y de siete tiempos (el llamado dactilo-epítrito, considerado como una variante del ritmo enoplio). La clasificación de Aristóteles y de Aristóxeno es más sistemática que la que Sócrates atribuye a Damón, porque define el tercer género rítmico por su característica elemental: la proporción hemiolia o relación entre las cuentas par e impar más sencillas. Cf. Gentili y Lomiento, *op. cit.* pp. 197 y 204-205.

⁵⁵⁴ Por boca de Nicias, en *Laques*, 180b.

⁵⁵⁵ Sobre el sentido originario de *ῥυθμός*, cf. Benveniste, «La notion de "rythme" dans son expression linguistique», *op. cit.*, pp. 328-335.

inicial y las dos breves siguientes corresponde a un compás binario que no plantea problemas en relación con la alternancia de *ársis* y *thésis*. Daría lo mismo que tomásemos como unidad la sílaba larga o la breve, porque en cualquier caso se mantiene la coincidencia regular con el batir del pie. En la práctica, la *thésis* o apoyo del pie en el suelo coincidía con la sílaba larga y las dos breves se alzaban en el aire.⁵⁵⁶ El alzado previo a la primera sílaba del metro servía de señal preparatoria para empezar a cantar o a bailar y dejaba un lugar vacante para resolver irregularidades del verso. Muchos hexámetros homéricos comienzan por una sílaba breve en vez de larga, o admiten ambas lecturas métricas, lo cual ocurre también al final del verso, donde la última sílaba es de duración indiferente, y a veces también en mitad de él, en una u otra de sus cesuras. En el supuesto más que plausible de que los versos de Homero fueran en algún momento cantados o al menos recitados rítmicamente, el ritmo musical serviría de soporte para resolver las irregularidades verbales, colocando, por ejemplo, una sílaba en anacrusa antes del primer dáctilo. Una vez establecida la referencia del tiempo primario, la voz puede desplazarse sobre el ritmo con cierta licencia. Las frecuentes licencias del verso homérico sugieren, de hecho, el hábito de la escansión rítmica.

Veamos ahora lo que ocurre en el metro impar o ternario. Si tomamos la sílaba breve como unidad de medida, el ajuste de los tres tiempos primarios con el movimiento de alzado y posado del pie resulta inmediatamente problemático. Nos encontramos con esta pequeña dificultad en las actividades más básicas. Al normalizar la diferencia de duración entre sílabas breves y largas del habla y referir las series de yambos o troqueos al movimiento de los pies conforme caminamos, estamos superponiendo una serie ternaria y otra binaria.

⁵⁵⁶ Cf. West, *Greek Metre*, p. 23: "El pie o metro era dividido entre tesis y arsis con tanta igualdad como fuera posible. [...] Era evidentemente un asunto de convención o elección arbitraria, no determinado por un énfasis intrínseco del metro. Pero vale la pena notar que la tesis regularmente coincidía con (o incluía una) *princeps*-larga. Eso indica que nuestro sentido del ritmo fundado en las posiciones largas estables corresponde a la manera de entender antigua. Cuando la música acompañaba una procesión o una danza, los pasos caían a tiempo con ellas".

En relación con la alternancia de los pies, el sentido de cada yambo o troqueo se invierte, comienza con un pie distinto, o una vez en *thésis* y otra en *ársis*, cuando batimos la medida con un solo pie o con una mano. Medido de esta suerte, el ritmo ternario resulta entrecortado, aunque sea regular. En la práctica, los griegos resolvían esta dificultad tomando por unidad básica la dipodia de seis tiempos llamada *métron* (yámbico: u – u –, trocaico: – u – u), de modo que cada grupo de dos sílabas y de tres tiempos cayese alternativamente sobre *thésis* y *ársis* de manera regular. La dipodia se tomó también por unidad en el metro anapéstico (inverso del dactílico: u u –), a pesar de ser par, porque, tratándose de un ritmo de marcha, se tendía a hacer coincidir las sílabas largas con el paso alterno de uno y otro pie.

La práctica del ritmo más sencillo exige cierto grado de abstracción sin pasar por el lenguaje: una referencia común al metro del verso y al batir del pie, una manera de relacionar cuentas impares con la alternancia par de los miembros del cuerpo. Eso es lo que Sócrates deja a un lado de la conversación con Glaucón, en la oscuridad de su recuerdo borroso. Gracias a ello nunca sabremos hasta qué punto Damón se aproximó a la definición del tiempo primario (*prōtos khrónos*), que no se hará explícita hasta el tratado mal conservado de Aristóxeno. Se trata de una abstracción que se hace necesaria al nivel de la experiencia más común del ser humano, un modelo primitivo de inteligibilidad o de proporción distinto del que se desarrolla en las reflexiones sobre la armonía de los pitagóricos. La práctica de los antiguos citaredos era más compleja, desde el punto de vista del ritmo, de lo que los filósofos atenienses reconocieron, porque conllevaba el ajuste de dos o más series rítmicas (vocal, de las manos sobre la cítara, del batir del pie sobre el suelo) en las que desde muy pronto se debieron de plantear problemas de superposición entre cuentas binarias y ternarias, en cuanto las cantidades silábicas del habla tendiesen a la normalización en el verso.

Aunque Platón afirma la necesidad de recuperar la unidad de la palabra y de la música, no presta atención al factor del que depende inicial y fundamentalmente dicha unidad. Ironiza con cierta malicia, dramatiza el descuido aparente de su maestro acerca de la ambigüedad de esas cuestiones de detalle, que son tratadas por encima, relegadas a un plano secundario, como conviene a un saber particular y artesanal –aunque forma parte del paradigma educativo propio de la clase dirigente– sobre el que debe alzar el vuelo la ciencia de lo inteligible. De cara a la recta formación de los guardianes de la ciudad, el *ethos* de las armonías importa más que el de los ritmos. Quizá la discusión en torno a los ritmos y a los metros del verso había adquirido anticipadamente un cierto aire bizantino en el último tramo del siglo V. En cualquier caso, estamos ante un nuevo hito en el proceso de distanciamiento del *lógos* respecto del *mélos*: a la conversión del canto homérico en mero recitado rapsódico sucede el olvido "socrático" del ritmo propiamente musical. Platón nos recuerda que forma parte de la unidad del canto, el cual no puede desentenderse de él por completo, pero no siente la necesidad de dedicarle la misma atención que a la armonía, en consonancia con la herencia de los pitagóricos, que representa una fase intermedia en el mismo proceso.

Las cuestiones rítmicas y métricas asoman también en el lenguaje popular de la comedia, indicando que están presentes en la conciencia del público ateniense. Con argumentos más toscos, aunque comparables en cierto modo a los que Platón emplea para ridiculizar al rapsoda o para sobrevolar los problemas rítmicos, Aristófanes quiso hacer burla del propio Sócrates, enfrentándolo en escena a un iletrado campesino que confunde los significados de los términos poéticos con otros más vulgares, gracias a la anfibología de las palabras *métron* y *dáktylos*: el metro poético más popular se confunde jocosamente con una medida de capacidad; el dáctilo propio de Homero y de los oráculos délficos, con un dedo groseramente erguido como ofensa,

dando a entender que solamente un refinamiento superfluo podría distinguir metros como el dactílico y el enoplio.⁵⁵⁷ Sócrates también detecta cierto margen de ambigüedad entre ellos, como hemos visto en el texto de la *República*. Aristófanes le recuerda lo que significa un *métron* para todo el mundo, antes que otra cosa, con sentido práctico y comercial que no levanta los pies del suelo. Pero su humor tiene sin duda doble filo, porque él mismo pone en escena canciones y bailes que emplean los metros más populares. Habla de *métron* para designar algo tan obvio que no hay necesidad de hacerlo explícito o de teorizar sobre ello. Aun con miras a provocar la hilaridad general, Aristófanes no deja de resultar instructivo además en dos aspectos: en cuanto a la etimología de los términos poéticos, pero también en lo que respecta a la convergencia de dos patrones rítmicos que intervienen en la formación del hexámetro homérico.

La ambigüedad entre el metro dactílico y el enoplio tiene un significado relevante en la evolución del verso griego. Bruno Gentili la considera como producto de las transformaciones en el seno de la *koiné* rítmica helena y estudia sus razones comparando el metro dactílico (– u u, – u u, – u u) con las distintas variedades del enoplio (u – u u, – u u, – u, en Arquíloco; u – u u, – u, – u en Alcman), de las que el dáctilo podría derivar como forma acéfala, dando lugar al llamado *hēmiépes* femenino (– u u, – u u, – u), equivalente al *kōlon* que resulta de la cesura trocaica en el hexámetro. Los antiguos, dice Gentili, incluyeron la secuencia llamada *kat'enóplion* (– u u, – u u, – –) dentro de la clasificación de las diversas modalidades de hexámetro.⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ Cf. *Nubes*, 636-653. Aristófanes utiliza indistintamente μέτρον y ῥυθμός con la misma significación. Bruno Gentili, en *Metrica greca arcaica*, G. D'Anna, Messina-Firenze, 1950, p. 24, precisa que en este pasaje y en "la tradición más antigua", los términos dáctilo y enoplio "indicaban series de versos con el mismo valor rítmico y no <<pies>>".

⁵⁵⁸ Cf. Bruno Gentili, "Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della <<performance>>", en *La musica in Grecia*, Laterza, Roma, 1988 (actas del Congreso Internacional sobre música griega antigua celebrado en Urbino, octubre de 1985), al cuidado de Bruno Gentili y Roberto Pretagostini, pp. 7-8. Gentili se muestra a favor de la unidad originaria entre metro y ritmo musical, pero concibe la música como "*serva della poesia*" hasta que se independiza de la palabra en la época de Timoteo de Mileto. Cf. *La metrica dei greci*, G. D'Anna, Messina-Firenze, 1958, pp. 1-2. En la línea de Meillet, en lo que respecta a la interpretación de los poemas épicos, los clasifica entre los "metros recitados, no cantados", reservando para la lírica la calificación de "metros cantados con acompañamiento".

Este tipo de ambivalencias y cercanías permiten pensar la naturaleza de la relación entre ritmos y metros, en particular las transformaciones entre ritmos binarios y ritmos ternarios. Pero de la comparación entre el pasaje de Aristófanes –quien para satirizar la figura de Sócrates le hace ocuparse de asuntos métricos de los que él mismo parecía más bien desentenderse– y el de Platón –que adereza el testimonio de Damón con cierta dosis de ironía socrática para reclamar formalmente la antigua unidad mélica, pero sin prestar atención expresa al más básico de sus componentes– solamente podemos concluir que hubo en la Atenas clásica conciencia pública de los problemas métrico-rítmicos, aunque mereciesen el desdén tanto de las clases populares como de los círculos cultivados que participaban en los banquetes, y en todo caso dando parcialmente la espalda al ritmo musical, un siglo antes de la “fractura definitiva” entre lengua y música que se producirá en el periodo helenístico.⁵⁵⁹

musical” y distinguiendo ambos de los “metros recitados con acompañamiento musical” (παρακαταλογή), que empleó Arquíloco por vez primera, cf. *ibidem*, p. 3.

⁵⁵⁹ La expresión se encuentra en Gentili y Pretagostini, *La música in Grecia*, <<Introducción>>, p. x.

10. EL LÓGOS DE LA PRÁCTICA MUSICAL

Antes de generalizarse el uso de la escritura, el verso no podía servirse sino del movimiento corporal y de los instrumentos musicales para buscar regularidad. Aunque la escansión vocal sin ayuda de otros instrumentos fuese practicada desde antiguo, tal como nos consta que hicieron los rapsodas a partir del siglo VI, no podemos considerar la génesis del hexámetro dactílico como un fenómeno ajeno a la música: implica la comparación continua entre una sílaba larga y dos breves que, por más que formase parte del sistema de la lengua, según el testimonio de los métricos y gramáticos alejandrinos, requería el sostén de otras prácticas gestuales y sonoras. Los propios poemas homéricos indican con claridad el carácter musical del hexámetro: la forminge del aedo Demódoco sirve de soporte para la narración del mito de los amores incestuosos entre Ares y Afrodita, mientras en torno suyo danza el coro de los jóvenes feacios.⁵⁶⁰ Cuando Meillet deja abierta la posibilidad de cooperación de algún elemento musical en la declamación del aedo, por tratar de limitarla no hace sino aumentar la confusión: “El recitado no tenía el carácter de lo hablado. Era una melopea, acompañada por un instrumento de percusión que subrayaba el ritmo”.⁵⁶¹ Pero la forminge que usaba Demódoco no era un instrumento meramente percusivo. Por otro lado el ritmo constituye por sí mismo una experiencia musical que pone de acuerdo varios niveles de actividad corporal y supone la interiorización de la regularidad posible. Ciertamente es que los aedos pudieron practicar varias suertes de interpretación vocal, más o menos melodiosa o meramente

⁵⁶⁰ *Odisea*, VIII. 250 y ss.

⁵⁶¹ *Op. cit.*, p. 61. Meillet cita el verso de *Odisea*, VIII, 537: Δεμόδοκος δ' ἤδη σχέθετο φόρμιγγα λίγειαν (“Oh Demódoco, deja la forminge de claro cantar”).

recitada, sujeta a ritmo regular o en tiempo libre, pero no parece en ningún caso razonable esforzarse por considerar su oficio al margen de la práctica musical.

Las reconstrucciones recientes de los cantos homéricos apuestan decididamente por una presentación musical, pero debemos ser cautos con respecto a su valor arqueológico, porque están condicionadas por las necesidades actuales de la producción y de la puesta en escena. Los nuevos intérpretes de Homero se acercan a orillas que no pueden ser cruzadas, ni siquiera guiados por el rigor científico, aunque merezca la pena prestarles oído cuando establecen un marco de interpretación plausible. Si los aedos griegos, siguiendo técnicas reconocidas en la épica de tradición oral de otros pueblos, improvisaban sus versos al unísono de las notas de la *forminge*, la aproximación al ritmo del verso escrito y a los intervalos probables entre las cuerdas de las liras arcaicas, cuyas secuencias melódicas debían de tender a ajustarse a las variaciones tonales del habla y a las cesuras más frecuentes del verso, permite producir un son que pudiera asemejarse al propio canto de Homero.⁵⁶² El indudable hechizo que producen los intentos de reconstrucción de los primeros cantos de Occidente no debe hacernos olvidar que puede haber una parte de armonía oculta –como pensaban los presocráticos– en la tarea destructora del tiempo. La parte irrecuperable del pasado remoto se ve compensada en cierto modo por la necesidad de optar por una forma de interpretar los versos ante un moderno auditorio expectante. No olvidemos que un cierto margen de falseamiento propio de la interpretación formaba ya parte del oficio del antiguo aedo. Más allá de cierto límite, ni la música ni el lenguaje pueden ser reconstruidos

⁵⁶² Con tales presupuestos, Georg Danek y Stefan Hagel están llevando a cabo un intento de reconstrucción de la dicción y del canto homéricos. En www.oeaw.ac.at/kal/sh, además de consultar el citado artículo *Homeric Singing*, se puede escuchar una reconstrucción musical del canto de Demódoco en el citado pasaje de la *Odisea* y lecturas de otros pasajes de Homero. Véase asimismo Georg Danek, «Homerische Vortragstechnik: Rekonstruktion und modernes Publikum», en Stefan Hagel y Christine Harrauer, edd., *Ancient Greek Music in Performance*, simposio celebrado en Viena entre el 29 de septiembre y el 1 de octubre de 2003, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 2005, pp. 159-175. En el disco que acompaña a esta edición, Stefan Hagel interpreta el fragmento de *Iliada*, XVIII, 590-607.

como objeto arqueológico, porque la destrucción y el olvido forman parte de su dinamismo evolutivo. Eso no implica que el límite para una interpretación rigurosa del pasado sea el que impone el documento escrito.

Consideremos cuál pudo ser el papel de los principales instrumentos en relación con el canto griego antiguo. Curt Sachs, en *The History of Musical Instruments*, bajo la constatación de que Grecia heredó sus instrumentos musicales de otros pueblos, daba todavía una imagen algo borrosa de su influjo: "la música en la Hélade estaba tan conectada con la poesía que su impulso creativo le vino de la palabra hablada. Lo cual significa subordinación de la música instrumental al canto".⁵⁶³ Siendo acertado el núcleo de esta afirmación, resulta no obstante necesario completarla con un enfoque más cercano del papel de la voz como instrumento en conjunto con otros instrumentos, de las relaciones de proximidad y divergencia entre el canto y la palabra hablada. Sachs reconocía que los instrumentos proporcionaron a los griegos un sistema musical bien organizado, pero su interpretación de dicho sistema –condicionada quizá por sus conocimientos de otras músicas– necesitaba precisiones que hubieron de esperar a que la musicología estuviese también en manos de los helenistas.⁵⁶⁴ Conviene pese a todo preservar la amplitud de miras de Sachs para aguardar el momento en que podamos situar una imagen más nítida de la música de los griegos antiguos en el mapa de sus relaciones con las músicas de Medio Oriente, de Asia y de África.

⁵⁶³ Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, Norton, Nueva York, 1940, pp. 128 y ss.

⁵⁶⁴ Sachs, *op. cit.*, p. 131, concluye que la "afinación habitual" de la lira sería pentatónica sin semitonos: mi-sol-la-si-re, con las cuerdas adicionales repitiendo notas en otra octava, en vez de proporcionar las notas que faltan (fa y do) para completar la escala diatónica. Admite que las notas mi y si podían ser afinadas subiendo a fa y do "cuando ciertas tonalidades lo requieran". No parece tener en cuenta la definición hecha por Aristóxeno del tetracordio básico como matriz de los diversos géneros de armonía. Los estudios y las reconstrucciones recientes aceptan la escala diatónica: mi-fa-sol-la-si-do-re, como marco de referencia válido para interpretar toda la música de Grecia arcaica y clásica, a condición de añadir intervalos inferiores al semitono para el género que lo precise. Cf. John Curtis Franklin, «Hearing Greek Microtones», en *Ancient Greek Music in Performance*, pp., 15-18 y ss. West, *Ancient Greek Music*, p. 164, reconoce una antigua matriz de carácter pentatónico, pero con un semitono y simplificada (mi-fa-la), de la que derivarían tanto el empleo de intervalos microtonales como la diatonía, y que correspondería al ámbito del tetracordio básico de Aristóxeno.

Los instrumentos cordófonos –liras, arpas y laúdes– estaban en uso en Mesopotamia entre el tercer y el segundo milenio. La lira más antigua que conocemos, representada en un pavimento de Megido (Israel), está datada en torno a 3.100 a. C. En Grecia las liras fueron usadas desde tiempos minoicos y micénicos. La cítara de los aedos era un tipo de lira de uso profesional. Bajo el término genérico "lira", West agrupa las liras de caja –*phórmix*, de base redonda, y *kítharis*, de base cuadrada, de mayor tamaño– y las de cuenco –la *lyra* propiamente dicha, de uso no profesional, originariamente de concha de tortuga, y el *bárbitos*, de brazos más largos y sonido más grave.⁵⁶⁵ A partir del siglo VII a. C. empiezan a ser frecuentes las liras de siete cuerdas, como la que aparece en el *Himno a Hermes*, mientras que en el siglo anterior –en el que se supone que desarrolló su actividad Homero– parece extendido el uso de liras de cuatro cuerdas. La tradición literaria atribuye a Terpandro el haber añadido cuerdas a la cítara hasta alcanzar el heptacordio, con el que cubrió el intervalo completo de la octava. Los descubrimientos arqueológicos más recientes, sin embargo, atestiguan el uso de una forminge de siete cuerdas en Creta hacia 1320 antes de nuestra era. Pitágoras habría añadido una cuerda más y con la "nueva música" en el siglo V llegaron hasta doce.⁵⁶⁶ La función primordial de las liras era acompañar el canto, probablemente al unísono en los tiempos antiguos y en heterofonía a partir de Arquíloco.⁵⁶⁷ Los poetas líricos arcaicos y clásicos, desde Arquíloco hasta Píndaro, compusieron e interpretaron con ayuda de una u otra forma de lira la música de sus cantos. La

⁵⁶⁵ Cf. West, *Ancient Greek Music*, pp. 49 y ss. La terminología para designar las liras es a menudo confusa: Homero usa *φόρμιγξ* y *κίθαρις* para referirse al mismo instrumento. Con Arquíloco aparece por primera vez el término *λύρα*. El «Himno a Hermes» emplea los tres términos, además de *χέλυσ* ("tortuga"), para designar la lira que Hermes construye y regala a Apolo. Anacreonte menciona por primera vez el *βάρβιτος*, que Safo y Alceo podrían haber conocido bajo el nombre de *βάρμος*. Los autores del siglo IV usan *κιθάρα*, *λύρα* y *βάρβιτος* para referirse a instrumentos distintos. El término *φόρμιγξ* parece haber quedado relegado al uso poético. Véase también Chailley, *op. cit.*, 65-70, y Théodore Reinach, *La musique grecque*, Payot, París, 1926, pp. 117-121.

⁵⁶⁶ Cf. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, *op. cit.*, p. 128 y el pasaje antes citado de Gentili y Lomiento, *op. cit.*, p. 73, acerca de la píxide encontrada en Kalami.

⁵⁶⁷ Según el Pseudo Plutarco, 28, 1141b, edición citada, p. 103. Cf. Barker, *op. cit.*, vol. I, p. 234.

expresión *lyrikós poiētēs* (de donde *lyrikós* a secas y el latín *liricus*) proviene del acompañamiento del canto con la lira. Sustituyó al término *melopoiós*, que designaba a todo compositor de versos con música, fuera poeta lírico, trágico o cómico. Esquilo, Sófocles y Eurípides compusieron del mismo modo las partes cantadas de sus tragedias, igual que hizo Aristófanes en sus comedias.⁵⁶⁸

Las liras permitían punteos y rasgueos realizados con los dedos de la mano derecha o con un plectro, mientras los dedos de la mano izquierda, libre a partir del antebrazo que sostenía el instrumento pegado al cuerpo, se usaban para apagar algunas cuerdas o pulsarlas con suavidad para producir armónicos. Aristófanes, aficionado a las onomatopeyas, hace imitar a Eurípides los sonidos de una cítara no del todo eufónica con la boca: "*tophlattothrat, tophlattothrat*".⁵⁶⁹ La afinación de la lira era variable y no correspondía a nuestra escala temperada, pero se atenía a las consonancias naturales de cuarta (*diatessáron*) y de quinta (*diapente*) que componen la octava (*diapason*), de las cuales derivan otros intervalos menores. Pitágoras pudo haber constatado, en sus viajes por Caldea y por Egipto, un conocimiento muy antiguo de esos intervalos consonantes (*symphoníai*) y de sus relaciones, que fueron revelando secretos al oído de los griegos conforme evolucionó el encordado de la lira. Las cuerdas (de *khordē*, "tripa", aunque también se fabricaban de lino) proporcionaron la base experimental que permitió la racionalización del sistema musical griego. Las notas tomaron nombre de ellas, según su posición en la lira: *hipátē* ("la más alta" y cercana al cuerpo del músico, la de sonido más grave); *paripátē* ("próxima a la *hipátē*"); *likhanós* (llamada así por el dedo índice que solía pulsarla); *mésē* o cuerda media; *paramésē* ("próxima a la *mésē*"); *trítē* o tercera contado desde la última;

⁵⁶⁸ Cf. Bélis, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁶⁹ Véase *Ranas*, vv. 1285-1295. En *Pluto*, vv. 291 y 297, el esclavo Carión y el Corifeo que le responde imitan el mismo instrumento con otra onomatopeya: "*threttanélo*". West, *Ancient Greek Music*, p. 67, n. 86, proporciona otros ejemplos de imitación vocal de la lira. Cf. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, *op. cit.*, p. 130.

paranétē ("próxima a la *nétē*"); y *nétē* o *neátē*, "la última" o "más reciente" y la más aguda. Las costumbres musicales de diversos pueblos se integraron en la afinación variable de la lira, dando lugar a la reflexión de los pitagóricos acerca de las proporciones de la octava y al cálculo de las resonancias menores o disonantes (*diaphōnía*).

El intervalo de octava era considerado como sistema compuesto por las armonías simples, a saber: los intervalos de cuarta y de quinta, entre los que hay un tono (*tónos*: "tensión") de diferencia. La referencia básica era no obstante el tetracordio (*tetráchordon*) o grupo de cuatro cuerdas que abarcaba un intervalo de cuarta, llamado también *syllabá*, *syllabé* o *xyllabé*, "unidad de varios elementos", término que serviría luego para designar las sílabas del habla.⁵⁷⁰ Los tetracordios podían sucederse en conjunción, es decir, compartiendo la nota intermedia y cubriendo hasta el séptimo grado, o bien disjuntos, dividiendo la extensión de la octava completa con un tono de separación entre ambos, que permitía disponer de un intervalo de cuarta o de quinta en los extremos grave y agudo de la lira de ocho cuerdas. Músicos de diversas procedencias que hacían sonar –con un instrumento u otro– intervalos inferiores al tono provocaron la especulación en torno a la unidad de medida que debía permitir calcular las proporciones entre los sonidos consonantes. El más pequeño de esos intervalos fue llamado por los pitagóricos *díesis* ("transición"), que correspondía aproximadamente al semitono derivado del círculo de cuartas o de quintas, pero designaba también intervalos menores, según los distintos géneros de armonía que hallaron en las cuerdas de la lira la posibilidad de sistematizar sus relaciones. El sentido habitual de la palabra "género", derivado del poderoso influjo de la lógica de Aristóteles, no debe hacernos olvidar el significado de *génos*: "origen", "etnia" y "linaje". El arte de Apolo

⁵⁷⁰ Filolao llama al intervalo de cuarta συλλαβά en el fragmento DK 44B6. Platón utiliza συλλαβή para designar la sílaba del habla, que Aristóxeno llama en su tratado de armonía ξυλλαβή.

representaba el sistema musical compartido por los pueblos de la Hélade.

La variación de tensión de las dos cuerdas intermedias del tetracordio –*paripátē* y *likanós*– servía para definir los distintos géneros de armonía. En el género diatónico, considerado como el más antiguo, la escala recorría el intervalo de cuarta pasando por un semitono seguido de dos tonos (mi-fa-sol-la); en el género cromático (de *chroma*, "epidermis" y "color"), las tres primeras notas correspondían a intervalos de semitono (mi-fa-fa#-la); y, finalmente, en el género llamado enarmónico, la segunda nota dividía el semitono inicial por la mitad o se aproximaba a un tercio de tono (mi-mi+1/4 ó 1/3 de tono-fa ó fa + una pequeña fracción-la).⁵⁷¹ La lira llevó a cabo de esta suerte la mediación operativa entre las proporciones naturales de la octava y los artificios culturales del canto, que a su vez guardaban relación con el uso de otros instrumentos –principalmente los aerófonos– y quizá también con las variaciones tonales de la elocución en las distintas regiones.⁵⁷²

El grupo de las tres notas iniciales del género enarmónico se llamaba *pyknón*, que significa "condensación". También se aplicaba este término a los tres semitonos seguidos del género cromático y, en general, según Aristóxeno, a los dos primeros intervalos del tetracordio, siempre que su extensión conjunta fuese inferior al resto

⁵⁷¹ Cf. West, *Ancient Greek Music*, pp. 160 y ss. También García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, *op. cit.*, pp. 271-281. La mayor antigüedad del género diatónico fue sostenida por Aristóxeno en sus *Elementa harmonica*, I, 19. Véase la traducción de Francisco Javier Pérez Cartagena, en Hefestion, *Métrica griega*, Aristóxeno, *Harmónica y Rítmica*, Ptolomeo, *Harmónica*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2009, pp. 265-266: "Como primero y más antiguo de los géneros se debe situar el diatónico, pues es el que en primer lugar encuentra la naturaleza humana; en segundo lugar el cromático y el tercero y más elevado el enarmónico, pues la percepción se acostumbra a él en último lugar y sólo con un gran esfuerzo". Citaremos esta traducción en adelante, salvo indicación contraria. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, *op. cit.*, pp. 280-281, advierten de que los testimonios sobre los géneros antiguos –como el de Aristóxeno– pudieran ser reconstrucciones artificiales de armonías asociadas a la práctica de uno u otro instrumento. Joël Figari, en «Actualité de la théorie pythagoricienne de la musique», en *Revista de E. F. e H. da Antigüidade*, nº 22/23, jul. 2006/jun. 2007, p. 120, muestra que es posible la construcción geométrica de la escala cromática a partir de la diatónica y de la enarmónica a partir de la cromática, procedimiento que pudieron emplear los pitagóricos para racionalizar las prácticas musicales.

⁵⁷² García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, *op. cit.*, p. 288, subrayan el papel de la expresión musical como unificadora de las diferencias de identidad entre las diversas *póleis*, principalmente a través de los certámenes: "los músicos eran desde antiguo profesionales itinerantes, por lo que precisaban de un lenguaje universal que ellos mismos contribuían a difundir".

del mismo.⁵⁷³ Para nuestros oídos contemporáneos, habituados a la escala temperada de doce notas, los intervalos inferiores al semitono son una rareza casi indiscernible, hasta que nos entrenamos para percibirla. La costumbre de condensar dos intervalos muy próximos, "densos" u "oscuros", en un extremo del intervalo de cuarta pudo haberse difundido desde las costas de Asia Menor, a través de los concursos panhelénicos, e influir en la necesidad de un lenguaje musical unificado, que dio lugar a los cálculos pitagóricos. Aunque no hay completo acuerdo entre los comentaristas a la hora de fijar la evolución de este uso, ni el fundamento último de algunos de esos cálculos, lo cierto es que la división del semitono –que los instrumentos temperados no contemplan sino como alteración accidental e indeseada de la afinación o como tensión expresiva ocasional– caracterizó el género de canto que en Grecia clásica fue considerado como tradición musical venerable.

Se atribuye a Aristóxeno la convicción de que el género enarmónico procedía de un antiguo modo frigio practicado por el legendario auleta Olympos.⁵⁷⁴ Fue el género habitual para la música solemne en la lírica y en la tragedia del periodo clásico. Su carácter viril –aunque fuera asociado también con los ritos dionisiacos– representaba la sonoridad de los viejos tiempos. El género cromático o "coloreado" se fue imponiendo luego como variación que algunos tachaban de afeminada. Los poetas ditirámicos de la "nueva música" (el citado Timoteo, Filoxeno o Telestes) desarrollaron la técnica de modular entre los tres géneros; ése era uno de los motivos que provocaron el desconcierto de Platón. Hacia finales del siglo IV, el uso del género enarmónico había decaído. Aristóxeno se quejaba del

⁵⁷³ Cf. *Harmónica*, II, 50.

⁵⁷⁴ Cf. Pseudo Plutarco, 11, 1134f-1135b, edición citada, p. 65 y ss. Barker, *op. cit.*, vol. I, pp. 215-218. West, *Ancient Greek Music*, p. 163-164, discute esta opinión argumentando que la armonía de Olympos fue una matriz primitiva "tricorde", pero de "carácter pentatónico" (mi-fa-la), de la que derivaron tanto el género enarmónico como el diatónico, por división del semitono inicial (mi-mi + 1/4 de tono-fa-la) y por inserción de un tono intermedio entre la segunda y la tercera nota (mi-fa-sol-la).

predominio del género cromático sobre el enarmónico entre sus contemporáneos, que se dejaban llevar por una "permanente pretensión de dulcificar (*glykaínein*)".⁵⁷⁵ Para Arístides Quintiliano, en los primeros siglos de nuestra era, la valoración de los géneros había cambiado ya en la dirección que hasta hoy predomina en la música occidental: "De estos géneros, el diatónico es más natural (pues todos lo pueden cantar, incluso las personas que carecen por completo de instrucción), el cromático es más técnico (pues se canta sólo entre los instruidos) y el enarmónico es más exacto. En efecto, el género enarmónico ha gozado de gran aceptación entre los más distinguidos en música, pero para la mayor parte de la gente es imposible de cantar; de ahí que algunos rechazaran la melodía por díesis, sosteniendo incluso, a causa de su propia incapacidad, que este intervalo es totalmente amelódico".⁵⁷⁶

Estamos por tanto ante un *lógos* armónico al que Occidente ha renunciado, emparentado con melodías que se tocan y se cantan todavía en los Balcanes, en el Cáucaso, en Oriente Medio y en Extremo Oriente. Tal renuncia condiciona la percepción del continuo sonoro, en cuyos umbrales sombríos para nosotros los antiguos griegos eran capaces de reconocerse. Podemos acercar la emisión de voz al cuarto de tono, si cantamos primero el intervalo de semitono hasta fijarlo con toda claridad, imaginándolo como un espacio que intentamos dividir luego con una suave variación gradual de altura de la voz. Tras un cierto tiempo de práctica, este ejercicio puede sorprendernos con una ampliación de nuestra percepción auditiva que demuestra la movilidad y el carácter cultural de las convenciones relativas a los intervalos. La sensación que produce esa variación es "espectral", como la que asociamos con una voz de fantasmas en el teatro o en el cine, cercana

⁵⁷⁵ Aristóxeno, *op. cit.*, I. 23.

⁵⁷⁶ Arístides Quintiliano, I, IX, p. 16, 10-18. Lohmann, *op. cit.*, p. 39, considera que la diatonía presupone la enarmonía y que la cromatización es posterior. Su visión es compatible con las derivas a partir de la matriz primitiva de Olympos, según West, y con la propensión a "dulcificar" en tiempos de Aristóxeno.

también a la entonación que empleamos para articular una exhortación quejumbrosa.⁵⁷⁷ Quizá para los griegos antiguos se tratase de algo parecido: dar nuevo aliento en el canto a las voces de los antepasados, acoger una sonoridad extraña, hacer audibles los espíritus de la naturaleza personificados en el mito, capturar sensaciones físicas teñidas de un matiz inefable.

Los pitagóricos intentaron racionalizar no obstante los difusos intervalos del *pyknón* con precisión matemática creciente. Filolao de Crotona, considerado como el primero de ellos que se sirvió de la escritura, expresó las proporciones consonantes en números (2:1 la octava, 4:3 la cuarta, 3:2 la quinta) y dividió la diferencia de un tono entre la cuarta y la quinta (9:8) en dos mitades ligeramente desiguales, que tendían a mantener en los intervalos menores el *lógos* llamado *epimórios* ("que añade una parte", con la forma $n+1/n$), observado en la correspondencia de las consonancias con la serie de los números naturales (2:1, 3:2, 4:3... 9:8, etc.).⁵⁷⁸ Posteriormente, Arquitas de Tarento, discípulo de Filolao y amigo de Platón, desarrolló un esbozo de teoría acústica atribuyendo la diferencias entre sonidos graves y agudos a la velocidad (del giro de "los rombos en las celebraciones místicas", por ejemplo) y a la intensidad del choque o del roce. Por medio de cálculos más precisos que los de Filolao, trató de extender la proporción epimoria a intervalos más pequeños, fijando para los tres géneros de armonía un intervalo inicial cercano al tercio

⁵⁷⁷ West, *Ancient Greek Music*, p. 166, habla de "sombras de entonación" ("*shades of intonation*"). "*Shade*" significa a la vez "sombra", "tonalidad" o "matiz" y "fantasma". Traduce las diferencias mínimas entre los géneros que Aristóxeno llamaba *χρῶς*, que significa también "piel" o "tono de piel" y "coloración". Cf. Aristóxeno, *op. cit.*, I, 24 y Pérez Cartagena, en su edición, p. 272, n. 111.

⁵⁷⁸ La octava resulta de la suma de las proporciones (producto de fracciones) de quinta y de cuarta: $3/2 \times 4/3 = 12/6 = 2/1$. La diferencia de un tono entre cuarta y quinta resulta de la división: $3/2 : 4/3 = 9/8$. El dítono sería $9/8 \times 9/8 = 81/64$. Filolao obtiene el semitono dividiendo la cuarta por el dítono: $4/3 : 81/64 = 256/243$, fracción a la que llama *λεῖμμα* ("residuo") o *δίεσις*. Luego divide el tono por el *λεῖμμα* y comprueba que obtiene un intervalo distinto, ligeramente superior, al que llama *αποτομή* ("sección"): $9/8 : 256/243 = 2187/2048$. Dividiendo los miembros de éstas últimas fracciones por 10 y por 100, respectivamente, se observa su proximidad a la proporción epimoria que relaciona dos números naturales sucesivos. Actualmente los intervalos microtonales se expresan en *cents* logarítmicos, que dividen cada uno de los doce semitonos de la escala temperada en 100 unidades. Cf. West, *ibídem*, p. 167; García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, *op. cit.*, pp. 209-210, nn. 29 y 31; Pérez Cartagena, en su edición de Aristóxeno, p. 238, n. 137. Las fuentes para los cálculos de Filolao son los fragmentos DK 44A26 = Boecio, *Fundamentos de la música*, III, 5, DK 44B6 = Estobeo, I, XXI y Boecio, *Fundamentos de la música*, III, 8.

de tono, y utilizó la teoría de las medias (aritmética, geométrica, armónica) para completar una presentación matemática de los intervalos musicales que Platón tomó como base de su explicación del cosmos en el *Timeo*.⁵⁷⁹ Siguiendo la estela de los pitagóricos, aunque dando prioridad a la percepción de los fenómenos naturales sobre el cálculo, Aristóxeno –originario de la misma ciudad que Arquitas– distinguió otros subgéneros cromáticos y diatónicos intermedios. Cinco siglos más tarde, Ptolomeo repartió de nuevo el espacio armónico diferenciando nuevas modalidades de diatonía y acabó de extender la proporción epimoria a los diversos géneros. La discusión acerca de si esos cálculos responden a una experiencia melódica o son meras ficciones matemáticas se inició ya en la antigüedad y no se ha cerrado todavía. Aristóxeno afirmaba que, en la práctica, la movilidad de la tercera nota del tetracordio –la *likhanós* que determina las diferencias entre los géneros– es infinita.⁵⁸⁰

West llama la atención sobre el hecho de que las idealizaciones matemáticas de los primeros teóricos de la armonía intentan describir afinaciones aproximadas de oído por los músicos. Los citaredos ajustaban la afinación de las cuerdas a los diversos géneros tradicionales. A partir de cuerdas afinadas en relación de cuarta o de

⁵⁷⁹ Cf. DK 47B1. Los cálculos de Arquitas fueron retomados y corregidos por Ptolomeo en su *Harmónica*, I, 13, véase la edición de Pedro Redondo Reyes, en el volumen ya citado: Hefestion, *Métrica griega*, Aristóxeno, *Harmónica y Rítmica*, Ptolomeo, *Harmónica*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2009, pp. 465-467. Figari, *op. cit.*, pp. 125-129, argumenta que el cálculo de las medias aritmética, armónica y geométrica explicaría los números de la octava según Arquitas, quien habría seguido "un procedimiento de ajuste entre la teoría y la sensación". María Cecilia Tomasini, en «El fundamento matemático de la escala musical y sus raíces pitagóricas», *Revista de ciencia y tecnología*, nº 6, Universidad de Palermo, 2006, pp. 17-19, muestra que la media aritmética se corresponde con el intervalo de quinta, la armónica con el de cuarta y la geométrica con el de octava. Las proporciones o *ratios* entre los valores 6:8:9:12 dentro de la octava explican el poderoso atractivo de los números pitagóricos: $12:6 = 2:1$ (la octava); $12:9 = 8:6 = 4:3$ (la cuarta); $12:8 = 9:6 = 3:2$ (la quinta). La media aritmética (suma dividida por el número de valores) entre 12 y 6 es $12 + 6 / 2 = 9$. La media armónica (producto dividido por la media aritmética): $12 \times 6 / 9 = 8$. La proporción entre los valores de la quinta y de la cuarta (9:8) expresa la diferencia de un tono entre ambas. Platón aplica la teoría de las medias aritmética y armónica a la relación entre los cuatro elementos que componen el Mundo en *Timeo*, 31b-c y 36a; en 67b y en 80a-b recoge la idea de Arquitas acerca de la diferencia de velocidad entre los sonidos. Sobre la teoría de Arquitas, cf. Guthrie, *op. cit.*, vol. I, pp. 219-221; sobre su figura y la de Filolao, *ibidem*, pp. 312-319.

⁵⁸⁰ Aristóxeno, *op. cit.*, I. 26. La otra nota variable del tetracordio, la *παρυπάτη*, solamente diferencia el género enarmónico del resto. Franklin, *op. cit.*, p. 10, defiende que los cálculos clásicos "reflejan la práctica musical bastante fielmente. Quedan algunas verdaderas ficciones matemáticas, pero esas excepciones confirman la regla".

quinta obtenían unidades y fracciones de tono, subiendo una cuarta y bajando una quinta, por ejemplo, o a la inversa, una o varias veces seguidas. Este procedimiento, llamado *lēpsis dia symphōnías*, ("captación por medio de consonancias", expresión de la que deriva el nombre de la escala diatónica), permite llegar al tono y al semitono pero no a intervalos menores, salvo por la desviación casi inaudible que comporta cuando se repite.⁵⁸¹ Para capturar disonancias, los citaredos tenían que emplear otro tipo de procedimientos, tensando o destensando cuerdas afinadas según las consonancias y produciendo, entre cuerdas con una leve diferencia de afinación, sumas de resonancias que oscilan con cierta regularidad. Franklin ha mostrado que los complicados cálculos de Arquitas y sus sucesores podrían responder a ese tipo de manipulaciones y que en una lira heptatónica se llega a ellos en "unos pocos pasos simples".⁵⁸² Añadamos que tales experiencias implican atravesar el umbral de la armonía para adentrarse en el terreno de la física del sonido, lo cual exige distinción entre diversos niveles de escucha selectiva, es decir, establecer qué son las resonancias naturales, de qué modo compromete la física del sonido al oído humano en general y a qué resonancias físicas

⁵⁸¹ Cf. West, *ibíd.*, pp. 167 y 171. Aristóxeno, *op. cit.* II, 55-57, detalla el procedimiento de bajar cuartas y subir quintas para añadir tonos a los extremos del tetracordio y nuevas consonancias a los tonos así obtenidos, con objeto de comprobar si la extensión de la cuarta es exactamente de dos tonos y medio.

⁵⁸² Franklin reproduce dichos procedimientos en una lira construida al modo antiguo, con cuerdas de lino, pero muestrea digitalmente las notas para facilitar la producción, la escucha y el cálculo de los intervalos. Cf. *op. cit.*, pp. 29 y ss., los diversos diagramas y los ejemplos de audio contenidos en el citado disco adjunto. La escucha de microintervalos puede llevarse a cabo con una guitarra convenientemente "desafinada": bajemos, por ejemplo, la cuarta cuerda (re) medio tono (hasta re bemol), comprobando que afina con la quinta cuerda pisada en el cuarto traste; bajemos luego un poco más la cuarta cuerda, hasta el punto en que, volviendo a pisar la quinta cuerda en el cuarto traste, al pulsarlas una tras otra con cierta pausa, ambas cuerdas entran en resonancia produciendo una rápida oscilación, que resulta de la suma de las dos ondas sonoras. Lo mismo ocurre si pisamos en el tercer traste (do), pero la velocidad de la oscilación probablemente varíe. Podemos igualar entonces esas sumas de frecuencias o, si lo preferimos, hacer que una sea aproximadamente el doble que la otra, bajando o subiendo muy levemente la cuarta cuerda. Si seguimos modificando la afinación, a partir de cierto umbral el efecto de igualdad o de proporcionalidad se pierde; y si volvemos al punto anterior se recupera. Habremos obtenido así un *pyknón* enarmónico al modo en que debían de proceder los citaredos (con la diferencia de que ellos procedían sólo con cuerdas al aire), sin necesidad de cálculo. El cálculo añadiría un conocimiento más preciso de los umbrales de proporcionalidad entre los microintervalos. Es notorio el hecho de que, si repetimos la experiencia con las cuerdas en relación de semitono, escucharemos dos resonancias claramente separadas oscilando a distinta velocidad. La división del semitono representa, por tanto, una forma de regularizar la desviación mínima que comporta el círculo de cuartas y de quintas. Es un hecho relevante para la comprensión de la función del *pyknón* en la música griega antigua y también para plantear correctamente la relación entre fenómenos regulares e irregulares.

llamamos consonancias o disonancias según hábitos culturales. Algunas de las disonancias que los griegos practicaban no entran en nuestro canon musical, como el cuarto o el tercio de tono; y otras, sin embargo, que a ellos les parecían menos relevantes, se han convertido en prototipo de la armonía más común en nuestros días. Tal es la suerte del intervalo de 5:4 que hoy denominamos tercera mayor. Los griegos empleaban el dítono –intervalo que sigue al *pyknón* en el tetracordio–, que es ligeramente más alto y suena más "duro" que la tercera mayor temperada. En las sucesivas definiciones del género cromático se reproduce la tendencia a dulcificar el dítono y se establece el ámbito (*tópos*) de tercera menor, cuya alternancia con la tercera mayor implicaría la posibilidad de derivar hacia nuestros modos mayor y menor. Ya hemos visto que Aristóxeno consideraba ese proceso como síntoma de un endulzamiento decadente.⁵⁸³

Los teóricos de la armonía intentaron aplicar un cálculo racional cada vez más preciso a fenómenos que provienen de la práctica instrumental y vocal. Hay que mantener la distinción entre las necesidades del intérprete musical y las del matemático, aunque tiendan a confluir hasta cierto punto, si queremos entender correctamente la significación de las consonancias y de las disonancias para nuestro oído. Los cálculos de Filolao y de Arquitas trataron de resolver la inexactitud que se deriva de los *lógoi* básicos de la octava, porque la diferencia entre la quinta y la cuarta no es un tono exacto, sino imperceptiblemente menor. Entre las resonancias y la serie de los números naturales predomina una tendencia a la aproximación que es la base de nuestra percepción de las consonancias, pero se da también una desviación a la que, en la práctica, hacemos oídos sordos. La escala temperada deja de resultar armoniosa en el ámbito de varias octavas, como bien saben los afinadores de piano. Con un análisis matemático suficientemente preciso y con la ayuda de la electrónica

⁵⁸³ Cf. Franklin, *ibídem*, p. 27.

para registrar visualmente la onda sonora, los fenómenos acústicos pueden ser aproximados con gran precisión, hasta umbrales muy por debajo de nuestra capacidad perceptiva, reduciendo la irregularidad a cocientes cada vez más despreciables. Nada de ello proporciona sin embargo la razón última de la armonía, que en definitiva consiste menos en reducir la irregularidad por completo que en entenderse con ella de algún modo. Quizá el intervalo microtonal representase en la práctica musical de los antiguos griegos, más que una proporción racionalizada, el primer indicio detectable de la variación de altura, es decir, un modo de inserción de la irregularidad mínima en el marco de la regularidad.⁵⁸⁴ Al acercar el oído al instrumento se perciben formas de regularidad acústica que en el espacio público no resultan pertinentes, porque son consideradas disonantes. Las consonancias convencionalmente aceptadas comportan, al contrario, una desviación creciente a partir de determinado umbral. La reflexión filosófica debe tener en cuenta esos dos niveles de relatividad, al menos, en la percepción de los fenómenos armónicos, sin entrar en las diferencias étnicas entre *génē* ni en las diferencias éticas entre *harmoníai*. Todo indica que las consonancias son un acuerdo perceptivo de amplitud variable. Tienen una base física de la que el oído puede optar por acercarse o alejarse, según las necesidades prácticas. La cosa se complica cuando tenemos en cuenta que el lenguaje condiciona la percepción de los fenómenos musicales en la escena pública –en la práctica coral–, donde el canto selecciona los movimientos del *mélōs* compatibles con la expresión verbal. Las alturas irracionales de la entonación del griego antiguo contaban, en todo caso, con un procedimiento de aproximación a los intervalos melódicos en las

⁵⁸⁴ Lohmann, *op cit.*, p. 102, apunta que la "irracionalidad" de la subdivisión de la diesis es "la condición de posibilidad de la música en general", en tanto que "no hace otra cosa que <<convertir>> ese punto irracional en valores aproximados". La agudeza de esta afirmación se ve aminorada cuando el mismo autor exalta la superioridad del sistema musical griego –con predominio de la "solemne" armonía doria– por encima del de cualquier otro pueblo, a causa de su racionalidad. Cf. *ibidem*, pp. 93 y 103. Precisamente la virtud de ese sistema es su capacidad de integrar la extrañeza sin reducirla. El propósito jerarquizador no proviene de la práctica musical panhelena, sino del discurso filosófico ateniense.

cuerdas de la lira, a partir de las cuales se hizo posible elaborar un sugestivo esbozo de teoría científica. Pero la lira tomaba a su vez ejemplo de instrumentos más inquietantes.

La lírica popular, generalmente unida a la danza, era cantada con acompañamiento predominante de aerófonos, especialmente los *auloi* –especie de oboe de dos tubos–, que estaban presentes en las celebraciones religiosas y profanas de toda Grecia y servían también como estímulo a los hoplitas en formación antes de entrar en combate.⁵⁸⁵ La lira, no obstante, era el instrumento noble y prestigioso por excelencia, mientras que los diversos tipos de *auloi* empleados en la canción popular eran considerados como vulgares, por tradición que remonta hasta Pitágoras, según Arístides Quintiliano: "Pitágoras, dicen, aconsejó a sus discípulos que cuando oyeran el *aulós* limpiaran su oído por estar contaminado por el viento, y que por medio de la lira purificaran los impulsos irracionales del alma con *mélē* favorables, pues mientras el *aulós* atiende a lo que preside la parte inferior del alma, la lira es grata y querida a lo que se ocupa de la naturaleza racional".⁵⁸⁶ Sin embargo, algunos de esos discípulos, como Filolao, Arquitas y Eufranor, practicaban el arte del *aulós* e incluso escribieron tratados sobre él, según el testimonio de Ateneo.⁵⁸⁷ Marrou se basa en las pinturas de vasos del siglo V para sostener que los jóvenes atenienses de la época aprendían tanto la lira como el *aulós*.⁵⁸⁸ Este instrumento cayó luego en descrédito en Atenas: el noble Alcibiades se negó a aprenderlo porque deformaba el rostro, creencia que respondía a un mito tradicional. Pero conservó su prestigio en otros lugares de la

⁵⁸⁵ Plutarco, *Vida de Licurgo*, XXII, 2-3, transmite la imagen mitificada del efecto galvanizante de la música de los αὔλοι sobre los combatientes espartanos: "Formada la falange y estando ya a la vista el enemigo, el rey hacía el sacrificio de una cabra y al mismo tiempo daba la orden a todos de que se coronasen, y a los auletas la de que tañesen el aire de Cástor, y también daba el tono para el himno de embestir (ἐμβατήριον); de manera que todo esto hacía grave y terrible la vista de unos hombres que marchaban al numeroso sonido de los *auloi*, sin claros en la falange, sin turbación alguna en sus espíritus, y que más bien con semblante dulce y alegre eran por la música como atraídos al peligro, pues no era de creer que sobreviniese o excesivo miedo o excesiva furia sobre hombres así dispuestos, sino una gran calma de espíritu con esperanza y osadía, como si un dios les asistiese".

⁵⁸⁶ Arístides Quintiliano, II, XIX, p. 91, 27-31.

⁵⁸⁷ Ateneo, IV, 184e, citado por West, *Ancient Greek Music*, p. 33.

⁵⁸⁸ Marrou, *op. cit.*, p. 189.

Hélade, como en Beocia, donde era considerado instrumento nacional. Platón condena el uso de *auloi* por su carácter "panarmónico" y defiende la superioridad de la cítara, salvo cuando los citaristas imitan la música de aquellos.⁵⁸⁹ Aristóteles descarta la conveniencia de emplear en la educación de los jóvenes cualquier instrumento profesional, la cítara incluso, pero especialmente el *aulós*, por tener una influencia más excitante que moralizante e impedir además el uso de la palabra.⁵⁹⁰ A lo largo de toda la antigüedad, la citarodia –canto acompañado con la lira por el propio cantor– mantuvo la preeminencia sobre la aulodia, dúo de cantor y auleta acompañante.⁵⁹¹

Pese a todas las reservas de los ilustrados atenienses, los *auloi* generaron modos musicales que condicionaron la afinación de las cuerdas de la lira, como indican el testimonio de Aristóxeno acerca del frigio Olympos y las reiteradas invectivas de Platón contra los nuevos músicos. Su introducción en Grecia parece ser relativamente tardía, pues no hay referencias anteriores al siglo VIII. Se supone que provienen de las costas del Mediterráneo oriental.⁵⁹² En base al estudio de los restos arqueológicos, los expertos discuten si las distancias entre los agujeros en el cuerpo de cada *aulós* responden a los intervalos armónicos. En algunos de ellos parece que el intervalo de cuarta está implícito en esas distancias y es frecuente también la sucesión de intervalos de 3/4 de tono en alternancia con el tono completo, lo cual, si bien no coincide con las divisiones del tetracordio en la lira, indica de nuevo cierta pertinencia de la subdivisión en cuartos de tono.⁵⁹³ Pero en la afinación en este tipo de instrumentos

⁵⁸⁹ *República* 399 d. En *Leyes*, 700 d, Platón vuelve a denunciar la imitación de las melodías del αὐλός por parte de la cítara, atribuyéndola a los músicos contemporáneos.

⁵⁹⁰ *Política*, VIII, 1341a, 24-25. Un poco después, en 1341b, 1-8, Aristóteles hace referencia al mito según el cual Atenea, tras inventar el αὐλός, lo rechazó enfadada porque afeaba el rostro, aunque el Estagirita piensa que tal rechazo obedece más bien al hecho de que "no enriquece en nada la inteligencia". En los *Problemas*, XIX, 43, edición citada, p. 274, se afirma, sin embargo, que el son del αὐλός es más agradable que el de la lira y se mezcla mejor con la voz, "pues ambos son el resultado de un soplo".

⁵⁹¹ Bélis, *op. cit.*, pp. 184-185.

⁵⁹² West, *Ancient Greek Music*, pp. 81 y ss.

⁵⁹³ *Ibidem*, pp. 94 y ss.

cuentan otras variables, como la longitud de los diversos cilindros ensamblados, el diámetro de los agujeros, que podía ser aumentado o tapado parcialmente con un dedo para ajustar el tono, el papel de las lengüetas o de las boquillas, la saturación del soplo que se empleaba para producir armónicos, etc. La técnica del *aulós* conlleva múltiples factores irracionales cuya resolución depende exclusivamente de la habilidad de los músicos.

Aristóxeno critica con aspereza a quienes pretenden teorizar a partir de la disposición de los instrumentos, especialmente del *aulós*: "nada en los instrumentos origina la forma de ser ni el orden de la melodía armonizada. En efecto, no porque el *aulós* tenga orificios, cavidades y demás cosas de ese tipo, ni porque haya una técnica de las manos y de otras partes con las que se puede subir o bajar [la afinación], son consonantes la cuarta, la quinta o la octava, ni tienen los demás intervalos el tamaño adecuado; pese a todas esas técnicas, los auletas no dejan de confundir, las más de las veces, el orden de la armonización, por mucho que separen y junten los tubos, suban y bajen [la afinación] mediante el soplo y empleen otros recursos. [...] los *auloi* son cambiantes y nunca iguales [...] son los más inseguros de los instrumentos por su método de fabricación, por su manejo y por su propia naturaleza".⁵⁹⁴ El teórico tarentino hace gala de un conocimiento preciso del instrumento, de sus técnicas de

⁵⁹⁴ Aristóxeno, *op. cit.*, II. 41-43. Por razones de claridad, modificamos aquí la traducción de Pérez Cartagena, *op. cit.*, pp. 295-297, comparándola con la lectura de West, *ibíd.*, p. 96. Ambas difieren considerablemente: West interpreta que los auletas alcanzan a reproducir las armonías gracias a su habilidad, pese a las limitaciones del instrumento, aunque con frecuencia cometen errores; Pérez Cartagena interpreta en cambio que la técnica del auleta tampoco es la causa de que haya consonancias. Aristóxeno recalca ciertamente en otros pasajes que la armonía depende de la naturaleza de la percepción y sólo unas líneas antes advierte: "Quien crea que las manos, la voz, la boca o la respiración son muy distintas de los instrumentos inanimados no razona adecuadamente [...]". Pero el texto presenta alguna ambigüedad. Atendiendo a la posibilidad de que los auletas pudieran aproximarse pese a todo al tono correcto, y para mantener la diferencia entre la constitución del instrumento y las técnicas de interpretación, se podría traducir ὅτι δὲ χειρουργίαν τὴν en su primera acepción adversativa ("sino porque hay una técnica manual...", en lugar de "ni porque haya una técnica manual..."). El sentido general del pasaje y la posibilidad de traducir la partícula δὲ en continuidad con la negación anterior, nos inclina a optar por la interpretación de Pérez Cartagena. West traduce además χειρουργίαν con cierto matiz valorativo ("*skilful operation*") que hemos preferido evitar. El texto griego puede ser consultado en la tesis doctoral de Francisco Javier Pérez Cartagena, *La Harmónica de Aristóxeno de Tarento: edición crítica con introducción, traducción y comentario*, Universidad de Murcia, 2001, p. 37.

interpretación y de sus limitaciones en relación con las proporciones consonantes, que la teoría tiene que abordar como una realidad independiente de ellos. West completa estas apreciaciones con una consideración más general: los etnomusicólogos detectan en los aerófonos de muy diversos lugares del mundo la tendencia a espaciar los agujeros según un principio de equidistancia y no según un cálculo gobernado por las proporciones armónicas.⁵⁹⁵ El instrumento proporciona una aproximación al tono que debe ser completada por la habilidad del músico. Igual que los conductos del aulós, las cuerdas de la lira carecen de afinación hasta que alguien las tensa, sigue diciendo Aristóxeno: "No hace falta decir, pues es evidente, que ningún instrumento se armoniza a sí mismo, sino que de eso es responsable la percepción". Tendremos que ahondar, no obstante, en la significación de esta evidencia.

Aunque Aristóxeno descarta la idea de que la armonía pueda residir en los instrumentos, el pasaje citado induce a considerar la realidad física de la música producida por la vibrante columna de aire del *aulós*, que no es visible ni tan manejable como las cuerdas de la lira. Las funciones de los orificios que permiten acortar o alargar su longitud, de las lenguetas, de las boquillas y de otros mecanismos añadidos con el paso del tiempo son variables sujetas a manipulación (*kheirurgía*), pero detrás de esa complejidad difícil de regular, que solamente resuelve, de manera más o menos efectiva, la práctica intuitiva del auleta, hay una condición más básica todavía, apuntada ya por Aristóteles, como hemos visto: los instrumentos aerófonos ocupan la boca e impiden articular palabra. A la observación del Estagirita hay que añadir que prolongan y modulan el mismo soplo, la misma materia prima de la voz. El órgano de fonación es sin duda un instrumento aún más complejo: tiene algo de aerófono, algo de cordófono, algo de instrumento percusivo, funciona como un

⁵⁹⁵ West, *ibíd.*, p. 96: "Ese procedimiento no da lugar a intervalos musicales iguales, que requieren incrementos de longitud en progresión geométrica, no aritmética".

sintetizador de la señal acústica capaz de producir muchos timbres. Eso le permitía a Aristófanes hacer reír al auditorio con imitaciones vocales de los instrumentos, reproducir también con una onomatopeya el son insistente del *aulós*: "*my myy, my myy...*".⁵⁹⁶ La bilabial nasal sonora mimetiza el cierre de los labios sobre la boquilla, una vocal semicerrada sugiere el timbre de la vibrante columna de aire, las sílabas breves y largas alternan en metro yámbico. Las burlas de Aristófanes tienen siempre un carácter que entrevera lo pueril con lo enigmático: degradan ciertos usos en favor de otros, cuyo valor resulta del todo obvio, pero al mismo tiempo revelan indirectamente algo que permanece semioculto acerca de unos y otros. Se atienen a una divergencia aparente que no impide cierta concordancia misteriosa: el rango eminente de la voz porta consigo la adherencia fantasmal de lo infrahumano.

Los aerófonos modulan la columna de aire que entra en el cuerpo con la respiración y retorna al medio aéreo a través del tubo (o tubos) del instrumento, la armonía acontece en ese circuito sin interrumpir la continuidad de la corriente de aire. Ningún otro instrumento musical introduce en el cuerpo de manera tan directa la inquietud de los "espíritus" –entidades invisibles capaces de tomar forma fugitiva–, salvo la voz. Las cuerdas de la lira provienen de la entraña animal, son cortadas en la longitud requerida, montadas separadamente sobre el armazón, tensadas diversamente hasta que alcanzan a producir los intervalos armónicos. Éstos quedan relativamente fijados a la estructura sólida del instrumento, de forma ciertamente precaria, pero reproducible con una leve manipulación. El margen de irracionalidad en la afinación de la lira queda reducido al mínimo perceptible, la armonía depende de la acción de las manos que fragmentan el continuo sonoro estableciendo proporciones reguladas por el oído, manteniendo una cierta distancia con respecto a la voz

⁵⁹⁶ Aristófanes, *Equites*, v. 10. En *Acarnienses*, vv. 864-866 compara el sonido de unos auletas tebanos con el zumbido de las avispas.

que queda libre para el canto. Los *auloi*, en cambio, hacen intervenir las manos y la boca sobre el cuerpo mismo del instrumento, sin que medie otra distancia visible entre el cuerpo del músico y su entorno, sin dejar lugar para la voz, de modo que el cuerpo del músico y el cuerpo del instrumento se funden en un mismo circuito sonoro ajeno al verbo. Si alguna inteligencia interviene en la producción del sonido musical por este medio, parece lógico sospechar que el verbo difícilmente pueda reclamarla como dominio propio, salvo por el hecho de que la voz humana es también un instrumento aerófono. Sin embargo, la experiencia conjunta del lenguaje, de la armonía y del ritmo, es previa a la fabricación y al uso del instrumento. El auleta no puede hablar mientras toca, pero eso no le impide pensar. De hecho concentra su experiencia previa de la música y del lenguaje en el acto de soplar el *aulós*. Su habilidad técnica no es meramente manual – aunque ésta no representa poca cosa –, comporta una experiencia de la armonía y del ritmo, así como del ámbito de significación de las palabras memorables. Concentra todo ello en un punto, cede la palabra a la boquilla y a la lengüeta del instrumento. Las manos vienen a modular esa cesión del soplo que podríamos considerar como un acto de regresión, a condición de no olvidar que auleta piensa mientras contempla a los danzantes. Busca en las posturas (*sēméia*) y en los rostros la seña de que su habilidad para reproducir la armonía y el ritmo alcanza a vencer la limitación material, la estrechez de las frágiles cañas. La condición alegremente accidental del instrumento establece el circuito entre los pensamientos del auleta y el círculo comunitario. La materialización de la armonía por medios singularmente precarios suplanta a la palabra regia en su cometido habitual.

¿No tiene algo que ver esa materialización precaria pero eficiente de la armonía con la ilusión trascendental –si se nos permite introducir algo extemporáneamente la terminología kantiana– que el

ámbito de significación de las palabras conlleva? ¿No dice Kant que la libertad del hombre "armoniza perfectamente" con los principios transcendentales de la razón pura?⁵⁹⁷ ¿Es comparable la libertad de la razón para asumir las creencias más improbables –como la inmortalidad de alma o la existencia de un Ser Divino– con la habilidad del auleta? ¿Es admisible la pretensión de los pensadores atenienses de reducir a irracionalidad la música del *aulós*, o más bien debemos admitir que en la técnica de construcción del instrumento y en la habilidad del auleta para alcanzar el tono se condensan muchas "razones", que la razón propiamente dicha opera sobre un fundamento natural irreductible, en el que la voz participa antes que nada por su condición sonora, aunque aspire a dar a sus significados supremos la estabilidad de las formas geométricas? En la manufactura del instrumento variable por excelencia intervenían también algunas reglas: una selección de las cañas, un reparto de funciones entre sus secciones más secas o más verdes para ensamblar un mismo par de *auloi*,⁵⁹⁸ aparte de la distancia entre los agujeros, su tamaño, etc. Resulta evidente que esas reglas de construcción, como las técnicas de interpretación, dependen más de la intuición que de una razón expresable como regla genérica. Los géneros armónicos, las escalas propias de los distintos modos, se obtenían con diversos *auloi* adaptados a un uso u otro, porque un solo instrumento no alcanzaba a reproducirlos con exactitud.⁵⁹⁹ El control de la proporción armónica, en suma, exigía en los *auloi* una multiplicidad de artificios.

Como consecuencia de todo ello, la preocupación por el *ethos*, por el carácter moral de los géneros y de los modos armónicos, tan frecuente entre los griegos, aparece especialmente vinculada al uso de los *auloi*, capaces de producir una amplia gama de emociones en situaciones tan distintas como el campo de batalla y la celebración

⁵⁹⁷ Véase Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, B 358 y B 380.

⁵⁹⁸ West, *Ancient Greek Music*, p. 104, reproduce a Teofrasto, *Historia de las plantas*, 4. 11. 7.

⁵⁹⁹ West, *ibidem*, p. 97.

dionisiaca. Tras el mito que narra el desdén iracundo de la diosa epónima de Atenas, se encuentra el fantasma de la irracionalidad propia del *aulós*. La excusa de la deformación del rostro debía de reducirse a una broma de buen tono entre los participantes en los banquetes. Los auletas se servían de una cinta llamada *phorbeia* para sujetarse los carrillos, quizá menos por evitar la deformación del rostro que para aumentar la resistencia de la cavidad bucal y con ello la potencia del sonido del instrumento, el cual podía acompañar a coros de cincuenta personas y competir con la suma de sus decibelios.⁶⁰⁰ Resulta razonable sostener que la distinta valoración moral y social de la lira y del *aulós* halló fundamento en la naturaleza intrínseca de ambos instrumentos. Pero no menos razonable resulta sospechar una inquietante influencia de los *auloi* no sólo en los modos más populares –como el modo frigio en que se interpretaban los ditirambos– sino en la afinación misma de la lira, en los géneros de armonía que sirvieron para configurar el sistema musical de los griegos.

La preponderancia de uno u otro instrumento puede ser datada con cierta aproximación. Desde el siglo VII están atestiguados los certámenes de citaredos provenientes de toda la Hélade, como el festival Pítico que se celebraba en Delfos.⁶⁰¹ A principios del VI (en torno a 586), cobró especial relieve en dicho festival la intervención de los auletas. Siguiendo su ejemplo, los citaristas empezaron entonces a explorar las posibilidades de su instrumento independientemente del canto.⁶⁰² Hacia finales del siglo V, con la “nueva música” se incrementó el interés por el virtuosismo en los certámenes. La música instrumental, en particular de los auletas, alcanzó entonces su apogeo.⁶⁰³ Las transformaciones acaecidas desde las antiguas prácticas corales y monódicas, en las que la música se atenía a las

⁶⁰⁰ *Ibid.*, pp. 89 y 105.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 337.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 361 y 366. Sobre la importancia de los concursos musicales, μουσικοὶ ἀγῶνες, cf. Bélis, *op. cit.* pp. 123 y ss.

palabras del canto, hasta el culto del virtuosismo instrumental que se extiende por toda Grecia en los periodos clásico y alejandrino, están relacionadas con la difusión del uso de la escritura, gracias la cual la música dejó de ser el soporte indispensable para la conservación y transmisión de las tradiciones. Las artes sonoras independizaron sus funciones, diversas profesiones especializadas se repartieron la escena pública que antes ocupaba la actividad coral. La cooperación entre la palabra y las técnicas musicales no desaparece por ello, mas se ve relegada a un estatuto latente que se da por sobreentendido. Lo explícito a partir de entonces ya no es el fenómeno sonoro, sino el discurso fehaciente, la inteligibilidad que ha de ser puesta en evidencia, fijada por escrito. A estas alturas, sin embargo, las técnicas de la lira y del *aulós* han tenido tiempo para dejar su impronta decisiva en las formas del canto, en las estructuras mismas del verso que se esfuerza por permanecer fuera de su alcance.

Las cuestiones de organología en Grecia antigua se presentan así sometidas a una selección valorativa, regida por el prestigio eminente de la palabra, que da origen a las muy debatidas teorías del valor ético de las armonías y de los ritmos. Se hace patente la necesidad de llevar a cabo una reflexión acerca de las técnicas del uso y de la construcción de los instrumentos musicales libre de prejuicios éticos o étnicos, atenta a las razones de orden a la vez práctico y teórico que el ser humano pone con ellas en juego. El control paulatino de las técnicas de reproducción del sonido musical implica una acumulación hereditaria de saberes refinados, comporta una comprensión de las leyes de la naturaleza que se prestan a la regularidad, de los fenómenos que el ser humano percibe como efecto de la acción conjunta de materiales más o menos simples o elaborados, provenientes de los tres reinos naturales: mineral, vegetal y animal. En el entorno inmediato a la producción del sonido, el fenómeno musical trasciende sus materias primas, si bien queda en cierto modo apegado a su condición. La madera y el hueso, la tripa o

el lino de las cuerdas, el metal que sirve de refuerzo, dejan su huella invisible en los armónicos que configuran el timbre de un instrumento, perfeccionado generación tras generación. Esa huella pervive en el léxico que emplea la teoría para sublimar la armonía como realidad eidética. En realidad el principio de selección valorativa del *ethos* está en la raíz misma de los procesos de producción del sonido musical, sostenido por innumerables generaciones a lo largo de milenios, en paralelo con la evolución de las lenguas.

Las palabras acumulan en sus distinciones encadenadas la experiencia de muchas generaciones. Los instrumentos musicales sirven para reconstruir el espacio público de la danza o del certamen, en el cual se produce la consonancia de los cuerpos inertes y de los seres orgánicos, la conjunción de lo natural y de lo cultural, dando lugar a que se renueve la presencia de los antepasados en el rito colectivo, a que se manifieste el sentido más hondo de las palabras. Los instrumentos musicales preservan en sus cavidades, en sus formas cuidadosamente ajustadas, el trabajo paciente de muchos desaparecidos, tanto como las palabras, pero lo hacen de forma callada, en una suerte de silencio sagrado, hasta que el nuevo intérprete les presta sus manos y su aliento para despertar un coro de voces fundidas en su sonoridad singular. La tarea de los instrumentos musicales es dar cuerpo a los espíritus adheridos en cierto modo a su disposición material y ampliar las vibraciones eufónicas en el entorno, permitiendo que el espacio público se vuelva perceptible, se transforme él mismo en instrumento en una escala mayor. Las palabras por su parte se apoderan del sentido de lo supremo, se resisten a poner en evidencia el valor cognitivo de las humildes técnicas manuales que hacen posible la experiencia musical. Pero hay un considerable grado de abstracción, un ejercicio de valoración selectiva, una *máthesis* latente en los instrumentos perfeccionados durante siglos, entre los cuales es preciso contar con la voz y con los miembros del cuerpo en movimiento. Una masa compleja de

pensamientos, de ideas potenciales, de formas acostumbradas a alternar entre lo común y lo selecto, yace en la determinación más primitiva del grupo humano de pisar rítmicamente el suelo, en la enseñanza de las palabras por medio del canto acompasado con palmadas, en la longitud precisa de la caña elegida para fabricar el *aulós*, en la distancia entre sus agujeros, en la relación de la intensidad del soplo con el movimiento alterno de los dedos, en el apoyo de las cuerdas de la lira sobre el puente, en la tensión de cada cuerda hasta que entra en proporción armónica con las otras, en la práctica de pulsar con suavidad el lugar de la cuerda en que se produce un armónico secundario, en la forma conveniente para equilibrar la resonancia y el tamaño del instrumento. El lenguaje opera en un medio sonoro condicionado por esas prácticas milenarias. La escritura alfabética añade una técnica visual a la complejidad del medio al que pretende sustraerse.

El pasaje citado de Aristóxeno de Tarento es la primera muestra conservada de un filósofo que reconoce en la organología algo que merece reflexión. Se sabe que –al igual que hicieron los pitagóricos– escribió tratados que se han perdido sobre los instrumentos, en particular sobre los *auloi*, cuyas limitaciones para servir de base a la teoría parece conocer por experiencia propia. Ante los oyentes de sus lecciones, se envanece enumerando los aspectos de la teoría musical mal interpretados por sus predecesores y por sus contemporáneos: los pitagóricos que redujeron todo a magnitudes conmensurables, los *harmonikoí* que especulan con intervalos representados en diagramas útiles para la enseñanza, pero que, lejos de explicar la naturaleza propia del sonido consonante, lo someten a la lógica de la representación visual. Aristóxeno centra su atención en el orden de la melodía armonizada (*mélōs hērmōsménōn*) como fenómeno físico que, en el ámbito de la percepción sonora, pone en juego relaciones cuya comprensión exige cierto grado de abstracción y obliga a concebir una zona de vecindad entre las formas inteligibles y la materialidad de los

cuerpos. La melodía armonizada se sostiene sobre estructuras recurrentes que no tienen existencia separada de la experiencia sensible, pero tampoco se confunden con la ejecución musical. Las consonancias que estudiaron los pitagóricos se distinguen de las condiciones físicas de la lira o del *aulós*, sirven de marco estable para las variaciones de la melodía y permanecen como impresión que puede ser reproducida por instrumentos distintos, regulada por el músico, medida por el teórico hasta cierto punto, pero no pueden alejarse del terreno de la producción efectiva y del umbral de la percepción del sonido. Pese a su negativa a considerar los instrumentos como garantes de la armonía, Aristóxeno completa la definición platónica del *mélōs* incluyendo por primera vez la disciplina que los estudia dentro de un concepto a la vez más especializado y más amplio de *mousikḗ*: "la ciencia armónica es parte de lo que compete al músico, al igual que la rítmica, la métrica y la orgánica".⁶⁰⁴ Platón consideraba el *mélōs* como canto que incluye la armonía y el ritmo bajo la dirección de la palabra. Aristóxeno lo entiende como "melodía", técnica particular de la armonía que puede ser vocal o instrumental y forma parte de las competencias del músico, en relación de igualdad con la palabra –de la que sólo tiene en cuenta el valor métrico–, con el ritmo y también con los diversos *órgana*. En la tradición intelectual que va desde los pitagóricos hasta el Liceo, esa relación de igualdad de la armonía con los demás aspectos de la música representa una desviación significativa y tal vez un avance inaudito.⁶⁰⁵

El análisis de la vibración de las cuerdas proporcionó a los pitagóricos los *lógoi* o razones numéricas de la octava, algunos de ellos se ocuparon de los instrumentos musicales en tratados que

⁶⁰⁴ Aristóxeno, *op. cit.*, II, 32.

⁶⁰⁵ Aristóxeno insiste en situar la ciencia armónica en un plano de igualdad con respecto a las demás disciplinas musicales, sin dejar por ello de afirmar su excelencia. Cf. el comienzo del tratado, I, 1: "Dado que la ciencia de la melodía consta de múltiples partes y se divide en varios aspectos, es necesario considerar el estudio que llamamos <<armónica>> tan sólo como uno de ellos, que es, por orden, el primero, y desempeña una función fundamental". Aristóxeno percibe la armonía como fundamento –no como bóveda– del edificio musical.

también se han perdido, pero su interés estaba orientado a mostrar que las estructuras matemáticas subyacen en la naturaleza de todos los seres. La armonía musical era una manifestación particularmente reveladora en este sentido, hasta el punto de que se convirtió en modelo para explicar tanto los giros planetarios, como el ordenamiento de la *pólis* y de las potencias del alma, según la tradición que va desde los pitagóricos hasta Platón. El historiador de las matemáticas Árpád Szabó afirma que el hecho de que las consonancias de la octava se pudieran expresar por medio de relaciones numéricas simples, analizadas con ayuda del monocordio y de las doce divisiones del *kanón*, determinó el carácter de la teoría pitagórica y tuvo un influjo decisivo en el desarrollo de las matemáticas posteriores.⁶⁰⁶ La geometría euclídea derivó sus principios del estudio de las proporciones sobre el *kanón*. El vínculo entre las observaciones astronómicas y la geometría se estableció por medio de otra herramienta simple: el *gnómon*, que, a partir del cálculo de distancias y alturas relacionadas con las variaciones en el movimiento del sol a lo largo del año, hizo posible la medición de la esfera terrestre y dio lugar al cálculo de ángulos, arcos y cuerdas.⁶⁰⁷ Astronomía, geometría, música y aritmética –las cuatro disciplinas del *quadrivium*– permanecen ancladas, por un lado, a sus diversos usos técnicos, pero por otro generan un espacio compartido de abstracciones matemáticas. Revelan proporciones cuyo conocimiento llevará a los pitagóricos a sostener que todo en la naturaleza es número y hará

⁶⁰⁶ Árpád Szabó, *L'aube des mathématiques grecques*, Vrin, París, 2000, pp. 105 y ss.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, pp. 22-24, 26-27. Szabó explica el uso del γνώμων, piquete plantado en el suelo para medir, por las variaciones de la sombra, los movimientos del sol, haciendo referencia a las fuentes, la más antigua de las cuales es Herodoto, II, 109, quien atribuye la invención de la geometría a la necesidad de controlar los lotes de tierra distribuidos por el faraón egipcio Sesostri, "cuadrados de igual superficie" afectados por las crecidas periódicas del Nilo. El gnomon, como el reloj de sol y la división del día en doce partes, provendrían en cambio, según Herodoto, de los babilonios. Según Diógenes Laercio, I, 27, Tales de Mileto empleó la técnica del gnomon para calcular la altura de las pirámides en Egipto, midiendo sus sombras en el momento en que la sombra del cuerpo es igual a su altura. Anaximandro, discípulo de Tales, introdujo el gnomon en Grecia, según algunos testimonios (cf. *Suda*, bajo Ἀναξίμανδρος), o lo inventó según otros (cf. Diógenes Laercio, II, 1-2). En todo caso, se sirvió de él para medir los equinoccios y los solsticios, y a partir de ahí desarrolló una primera representación geométrica del mundo. Cf. Szabó, *ibíd.* pp. 30-35. Cf. el artículo de Michel Serres «Gnomon: los comienzos de la geometría en Grecia», en *Historia de las ciencias*, Michel Serres (ed.), Catedra, Madrid, 1991, pp. 77-117.

decir a Platón que la astronomía y la armonía musical son ciencias hermanas.⁶⁰⁸ Las proporciones del sonido musical dieron fundamento e impulso a la concepción matemática del cosmos, que en su desarrollo dejó atrás el rastro borroso de su procedencia. El papel central de la música en las costumbres ciudadanas la condujo a convertirse en paradigma del orden que debe ser observado en la *pólis* tanto como en la naturaleza. La teoría ética de las armonías introdujo en el alma las cuestiones musicales. Grecia convirtió la armonía en modelo cósmico, político y psíquico a un tiempo, pero al tomar la armonía por paradigma universal se desatienden aspectos de la verdad que subyacen en su condición sonora. Aristóteles preserva el influjo de la tradición pitagórica cuando atribuye a la armonía "una suerte de autoridad", "la dualidad de lo que ordena y de lo que es ordenado", según una "ley universal de la naturaleza".⁶⁰⁹

Mientras la armonía se alza como ejemplo de función rectora, los instrumentos musicales se limitan a cumplir funciones de artesana servidumbre. En los diálogos de Platón, Sócrates se sirve a menudo de la comparación entre la dialéctica que indaga en pos de la verdad y el arte de tocar el *aulós* o la lira; la técnica del constructor de instrumentos se ve relegada a cumplir un papel irrelevante, equiparada a las técnicas del discurso de los sofistas, incapaces de elevar el alma hacia el conocimiento superior.⁶¹⁰ El ejemplo musical no le sirve a Sócrates sino como analogía para establecer la jerarquía del saber. No toma de él sino la imagen del buen uso del instrumento, que

⁶⁰⁸ Cf. *República*, VII, 530d: "Parece en verdad –respondí– que así como los ojos han sido hechos para la astronomía, los oídos lo fueron para el movimiento armónico, y que estas ciencias son como hermanas, al decir de los pitagóricos y de nosotros mismos, Glaucón, que lo admitimos con ellos". Como señala Guthrie, *op. cit.*, vol. I, pp. 281-283, no hay referencia a la armonía de las esferas anterior a la del mito de Er en la *República*, X, 617b: "Sobre cada círculo se sostenía una sirena que giraba con él y hacía oír su propia nota en su propio tono, de suerte que esas voces reunidas, en número de ocho, componían un acorde único". Pero el pasaje Aristóteles en *De caelo*, 290b-291a, atribuye a los pitagóricos la teoría "refinada y sobresaliente", pero falsa, de que el movimiento de los planetas produce un roce cuyo sonido resulta armonioso, en razón de las distancias proporcionales entre ellos, aunque no podamos oírlo por estar acostumbrados a él desde que nacemos. Aristóteles refuta la teoría con el argumento de que "es la cosa transportada en un medio no transportado la que emite un sonido" y descarta que los astros se muevan por un alma propia.

⁶⁰⁹ Cf. *Política*, I, 1254a, 28 y ss.

⁶¹⁰ Véase, por ejemplo, Platón, *República*, X, 601d-e.

por otra parte merece ser denostado cuando el virtuosismo del nuevo músico da la espalda al venerable *mélōs* de los antiguos. Con ello Sócrates y Platón renuncian a extraer alguna enseñanza de los materiales de la producción del sonido, de la interpretación musical que les sirve de ejemplo y de sus relaciones con la voz. La célebre distinción platónica entre la producción (*poiēsis*) y el uso (*chrēsis*) expresa la relación de sometimiento entre el que sirve y el que manda. A ella se atiene Aristóteles de nuevo cuando utiliza el ejemplo de los *órgana* para explicar la diferencia entre la potencia y el acto: una lira bien afinada está en potencia de producir sonidos musicales. Pero no puede servir al fin para el que ha sido construida, si el músico no despierta su ser inanimado.⁶¹¹ La superioridad de la armonía se atribuye al ser pensante en el momento de tomar el instrumento, como cuando Aquiles se entretiene en su tienda cantando las hazañas de los antepasados, dando la espalda a los horrores del combate. El ser inanimado de la lira o del *aulós* condensa, sin embargo, su potencial sonoro al cabo de innumerables ajustes meditados y cumplidos por obra de una larga serie de artesanos anónimos. De modo que el ejemplo musical, caro a los pensadores atenienses, sugiere la necesidad de una reinterpretación no teleológica de las relaciones entre potencia y acto, de recobrar la igualdad entre la armonía y los demás componentes del *mélōs*, tal como propone Aristóxeno.

⁶¹¹ *Metafísica*, 1019b, 14-15. Vernant, en *Mythe et pensée chez les Grecs*, pp. 292 y ss., insiste en subrayar que para los griegos la diferencia entre la producción y el uso se funda en el principio de autoridad: el esfuerzo del artesano se reduce a "pura coacción y servidumbre", cf. *ibidem*, 293. "En la esfera de su oficio, las capacidades del artesano están rigurosamente sometidas a su obra, su obra rigurosamente sometida a la necesidad del usuario", cf. *ibid*, p. 297. "El ideal del hombre libre, del hombre activo, es el de ser universalmente usuario, nunca productor", *ibid*, p. 301. "[...] al orden de valores que constituyen la contemplación, la vida liberal y ociosa, el dominio de lo natural, la cultura griega opone las categorías depreciadas de lo práctico, de lo utilitario, del trabajo servil y artificial", *ibid*, p. 308. La extensión del concepto platónico de "buen uso" a la democracia de masas regida por el Estado de Derecho conlleva la sustitución del principio de autoridad por el imperativo kantiano. Por eso José Luis Pardo, tras profundizar en la distinción entre la producción y el uso desde el punto de vista del aprendizaje, afirma que cuando la regla de acción se convierte en objeto de libre –y difícil– elección, la distinción entre los dos "juegos" deja de ser "una división social entre dos clases de hombres" para convertirse en "la división que atraviesa a todo hombre", revelando que los productores "también son (aunque no al mismo tiempo) usuarios" y que los usuarios "también son (aunque no en el mismo sentido) productores", cf. *La regla del juego*, pp. 651 y 656.

Conviene interpretar con cautela los ejemplos musicales de Platón y de Aristóteles. Es habitual entre los ciudadanos mejor educados, que frecuentan los espectáculos públicos, suponer que la técnica del auleta o del citarista es superior a la del fabricante de instrumentos. En realidad se trata de una inteligencia distinta y la música se sirve de ambas. Es superior, ciertamente, en punto a la ejecución musical ante un auditorio expectante en el teatro, ebrio al final del banquete, pero también podríamos decir que el instrumentista virtuoso carece de la inteligencia del poeta, como el poeta carece de la del filósofo, etc. Si la filosofía aspira a ser la ciencia regia "que reúna a la vez el don de producir y el de saber utilizar lo que produce", como afirma Platón en *Eutidemo*, debiera tomarse tan en serio la armonía sublime que disputa a las artes musicales como la humilde hechura de los instrumentos que contribuyen a producirla.⁶¹² De lo contrario, la dialéctica conduce siempre a la situación embarazosa de tener que preguntar si la armonía se engendra sola o si el que gobierna produce algo realmente, de modo que el discurso incurre en circularidad por intervención de un factor externo que o bien lo armoniza idealmente o bien lo fuerza con violencia y, por un motivo u otro, resulta comparable a un laberinto que nos devuelve al punto de partida cada vez que creíamos estar llegando a la salida, según lamenta el propio Sócrates.⁶¹³ Su ejemplo musical favorito introduce una argucia

⁶¹² Cf. *Eutidemo*, 289b. Entre 280b y 281a puede seguirse el encadenamiento de términos que describen el buen uso: además de χρήσις ("uso", "empleo", "utilidad", de la misma raíz que χρήμα, "asunto", "negocio", "riqueza", "dinero" y que el adjetivo χρηστός, "útil", "bueno", "excelente", "exitoso"), Platón utiliza el término ὠφελος ("auxilio", "provecho", "ganancia", también "botín de guerra"). Ambos términos recorren el campo completo de la πράξις ("negocio", "acción", "empresa", "obra") seleccionando lo que resulta provechoso, aunque πράγμα, que puede ser un hecho ora conveniente ora molesto, incluye el sentido específico de "riqueza" o "poder". El sustantivo plural τά πράγματα significa en efecto el poder, el gobierno, la hegemonía. De modo que el "buen uso" (ὁρθῶς χρῆσθαι) que "dirige" la πράξις está fuertemente condicionado por el interés crematístico y por las relaciones de poder y conlleva un oscurecimiento parcial de las prácticas musicales de cuyo ejemplo se sirve. Como indica Louis Méridier en su edición del *Eutidemo* (Platon, *Œuvres complètes*, t. V, I, Les Belles Lettres, París, 1931, n. 3, p. 154), Sócrates juega con el sentido de la expresión εὖ πράττειν, que significa ser dichoso y también tener éxito. La expresión resulta contradictoria con la valoración del mismo Sócrates acerca de los músicos más exitosos de su tiempo.

⁶¹³ *Ibidem*, 291b: "como si hubiéramos caído en un laberinto, en el momento en que ya pensábamos alcanzar el término, nos encontramos, por así decir, vueltos de nuevo (περικύμψαντες πάλιν) al comienzo de nuestra búsqueda". El embarazo al que, un poco después (292a: "quizá no avances en verdad del todo cómodamente", ἴσως οὐ πᾶν γ' εὐπορεῖς), conduce la pregunta de si el saber del βασιλεύς "produce" algo es comparable con el que Sócrates dice provocar en 272c en el maestro de

dramática, sublima una apariencia del bien o de lo bello sirviéndose de las ambigüedades del lenguaje. Que el uso del instrumento alcance a ser bueno conforme a las reglas de la música, que una idea del Bien se alce, incluso, finalmente por encima de todas las artes como objeto del saber supremo, no explica el hecho de que una parte de la experiencia productora –o poética– haya de permanecer en lo oscuro. El recurso reiterado de los filósofos atenienses al ejemplo de los instrumentos musicales confirma un hecho determinante para la evolución del pensamiento occidental: la música cumple en Grecia antigua una curiosa función de vehículo a un tiempo indispensable y desdeñado por el verbo, cuando no es sublimada por la mística del número. Aristóxeno de Tarento representa una excepción a esa tendencia.

En sintonía con el talante de la escuela aristotélica, Aristóxeno devuelve la proporción armónica al umbral de la experiencia sensible, sin degradar el valor de modelo cognitivo que tenía para los pitagóricos. Aunque en relación con los instrumentos musicales se mantiene formalmente en la misma actitud aristocrática que sus primeros maestros, da muestras de una sensibilidad más cercana a la producción del sonido musical: "[...] todos los instrumentos participan, en la medida de sus posibilidades, de la admirable ordenación general de la naturaleza de la armonía, presididos por la percepción, a la que remiten ésta y las demás cosas relacionadas con la música".⁶¹⁴ La nueva teoría armónica rechaza quedar sujeta a la condición inestable del instrumento, pero también la pretensión de que un ente inteligible pueda sustituir a la percepción directa de los fenómenos (*aísthesis tōn*

cítara, en presencia de sus alumnos infantiles, a causa de su impericia musical. La dificultad (o el embarazo: ἀπορία) afecta en un caso a la producción, en otro al uso. Platón juega a su antojo con el embarazo de Sócrates, con la teoría de la producción y el uso; se reserva la facultad de forzar el discurso de forma regia, pero desconfía, como hemos visto en el *Cratilo*, de la eufonía. En los procesos de producción manual se ejerce un grado de selección operativa que no depende exclusivamente de un superior que dictamine las reglas. La práctica musical requiere, por otra parte, más atención de la que el filósofo preocupado por guiar las almas de los muchachos nobles está dispuesto a acordarle. Con todo, es preciso matizar que la argumentación de Platón no se reduce al principio de autoridad o al interés del más fuerte, como queda bien patente al comienzo de la *República*, I, 336b y ss., en la discusión que Sócrates sostiene con el violento Trasímaco acerca de la justicia.

⁶¹⁴ Aristóxeno, *op. cit.*, II, 42.

phainómenōn): "el discernimiento de las magnitudes mismas no forma parte de la comprensión global".⁶¹⁵ La comprensión de las leyes que operan en la música tiene su principio (*arkhḗ*) en la percepción, a través de la cual se puede llegar a determinar sus elementos (*stoikheia*) con ayuda del intelecto. El tratado de Aristóxeno se adhiere así a la metodología que Aristóteles propone para toda investigación científica: ir desde la experiencia sensible a la generalidad y del procedimiento inductivo pasar, en cuanto sea posible, a la seguridad de las deducciones.⁶¹⁶ Pero la naturaleza propia de la melodía armonizada impone ciertas condiciones al proceder discursivo. El intelecto debe atenerse a la percepción del sonido y no a cálculos numéricos o a figuras visibles, ya sean diagramas o notación musical. La percepción de las consonancias depende del oído que las percibe, el oído se educa a su vez con ayuda de instrumentos, venciendo su resistencia material, hasta extraer de ellos una sonoridad eufónica, fundada en proporciones estables. La variación es tan consustancial en música como la permanencia de sus formas. Si sólo se pudiera hacer ciencia de lo que permanece, el propósito de convertir la teoría musical en ciencia resultaría espurio. Pero la naturaleza del sonido consonante proporciona al oído principios regulares y elementos discernibles en un orden que resulta tanto más "admirable" o "prodigioso" (*thaumastós*) cuanto cercano a la movilidad desde la que se construye. El texto de Aristóxeno preserva un halo de pitagorismo o de platonismo que viene adherido a su condición de alumno del Liceo. Condensa en cierto modo dos siglos de herencia filosófica para aplicarla por vez primera a un campo de estudio que la filosofía sólo había considerado hasta entonces de manera tangencial. Aristóxeno es

⁶¹⁵ *Ibidem*, II, 40.

⁶¹⁶ Es la tesis que defiende Annie Bélis, en *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'Armonique*, Klincksieck, París, 1986, cf. pp. 24 y ss., 231 y ss. El tratado de Aristóxeno desemboca, no obstante, en razonamientos artificiosos y algo estériles que indican que la teoría musical no soporta el rigor deductivo. Laloy, *op. cit.* pp. 229 y 241, habla de "afectación de rigor" en esa parte del tratado. Su conclusión es que "no puede haber ciencia de las obras musicales", y la teoría en este terreno debe contentarse con el estatuto de "crítica" o de "estética" en sentido kantiano, cf. pp. 261-262 y 264.

un teórico peripatético, pero su objeto de estudio particular es una práctica que no se deja reducir a una lógica sin contradicción. El *lógos* de la melodía armonizada es inseparable del ejercicio que la produce, por más que su comprensión se beneficie del auxilio de la palabra escrita, por medio de la cual el teórico alcanza a describir sus estructuras, que aunque invisibles y movedizas, son recurrentes. Al desembarazarse de los números y de los diagramas, la teoría armónica hace pasar a primer plano y pone a prueba las relaciones entre su objeto de investigación y las estructuras del lenguaje. ¿Podría el discurso permitirse tal grado de cooperación con el sonido consonante, aspirar a representar su ordenamiento mejor que los números u otros signos visibles, si no fuese porque la voz humana es también instrumento musical, y como tal comporta una noción inmediata de la posibilidad de ajustarse a las exigencias del oído propio y ajeno, a la actividad corporal eventualmente conjunta, además de tomar parte en la función significante? Una parte del *lógos* permanece anclada a la práctica musical y la teoría que la estudia es la encargada de sentar las bases para describirla.

Sin confiar en el análisis practicado por los pitagóricos, que "realizaban los razonamientos más extraños y contrarios a la evidencia sensible, inventando explicaciones racionales y afirmando que existen ciertas proporciones numéricas y velocidades relativas en las que surgen el agudo y el grave", Aristóxeno declara repetidas veces que sólo se va a ocupar de "lo que compete al músico", de los "principios evidentes para los conocedores de la música", del movimiento de la voz "determinado por la naturaleza", que reclama explicación "conforme a la apariencia sensible".⁶¹⁷ Se aparta pues en particular del camino marcado por el noble Arquitas –siete veces *basileús* electo de su ciudad natal–, de los números de la armonía y de la incipiente física del sonido. Al proclamar sin modestia el carácter innovador de su

⁶¹⁷ Aristóxeno, *op. cit.*, I, 2 y II, 32.

teoría, Aristóxeno parece atraído por un objetivo intelectual particularmente valioso. La música que por tradición ocupa un lugar central en la educación ciudadana, en el terreno especulativo no ha servido hasta entonces sino para reforzar los derechos de otras disciplinas: matemáticas, física, ciencias del lenguaje. El propio Aristóteles, un gigante del pensamiento capaz de ampliar el alcance de la filosofía a todos los campos del saber, en relación con la música no dejó escritas sino unas pocas y prudentes anotaciones.⁶¹⁸ Aristóxeno se propuso resolver esa carencia haciendo uso de los conceptos aprendidos en el Liceo, aunque para apartarse de los lugares comunes de la tradición musical, que los peripatéticos daban por aceptada.

En la *Política*, Aristóteles reconoció que la música es "el noble pasatiempo de los hombres libres" y que el placer que proporciona es un fin en sí mismo, distinto al que procuran los productos de otras artes;⁶¹⁹ pero expresó sus dudas acerca de si debe ser considerada como cosa seria, porque a menudo se asocia con las bromas y con la embriaguez.⁶²⁰ Retomó la teoría que antes sostuvieron Damón, Sócrates y Platón acerca de la relación de la música con el *ethos* –o con las variaciones del carácter– y en este punto avanzó un paso más allá de sus antecesores, al afirmar que se trata de un fenómeno que no se produce en otros dominios de lo sensible, porque, si bien los seres visibles también transmiten emociones y valores morales –como ocurre con un rostro agradable–, son signos externos de los fenómenos éticos y no su realidad misma. Sin embargo, "en los ritmos y sobre todo en las melodías se encuentran semejanzas próximas a la naturaleza verdadera de la cólera, de la ternura y también de la

⁶¹⁸Aunque bien educado musicalmente, Aristóteles no desarrolla teoría musical propia, a diferencia de lo que hace con respecto a la poesía y a la retórica, como señala Laloy, *op. cit.*, pp. 137 y ss. El libro VIII de la *Política* y la sección XIX de los *Problemas* recogidos por sus discípulos se limitan a reproducir ideas preestablecidas. Aristóteles se adentra sin embargo en el campo de la física del sonido, de la que Aristóxeno se aparta para centrarse en el estudio de las consonancias. Bélis critica el punto de vista de Laloy, restringido a unos pocos textos, y considera novedoso el acercamiento de Aristóteles a los fenómenos musicales, a los que no reconoce como entidades matemáticas, pero sí como objeto de la física, cf. *Aristoxène de Tarente et Aristote*, pp. 54 y ss., especialmente p. 74.

⁶¹⁹*Política*, VIII, 1338a, 21-24 y 1339b, 33 y ss.

⁶²⁰*Ibíd.*, 1339a, 10.

valentía y de la temperancia, así como de todos sus contrarios y de las demás cualidades morales".⁶²¹ En cualquier caso, Aristóteles descartó la conveniencia de la dedicación profesional a la música, que le parecía envilecedora por estar orientada al placer de otros, así como el virtuosismo y los instrumentos que se le asocian, en particular el *aulós*, que impide el uso de la palabra.⁶²² Pese a estas objeciones, la educación musical de los jóvenes era, en su opinión, recomendable, al menos hasta la edad adulta en que es preferible dedicarse a disfrutar pasivamente de las obras bellas, gracias a lo aprendido en la juventud.⁶²³ Pero ¿en qué pueden consistir aquellas semejanzas (*homoiōmata*) entre los ritmos, las melodías y la naturaleza verdadera (*tas alēthinas phýseis*) de las afecciones del alma? Aristóteles hace referencia a la finalidad práctica de la educación musical, que es el placer –*hēdonē*– y de las acciones del hombre en general, que es la felicidad próspera –*eudaimonía*–, pero deja en suspenso cualquier otra aproximación posible a la cuestión.⁶²⁴ Se limita a aludir a la creencia pitagórica y platónica de que el alma es una suerte de armonía, proposición que será refutada en *De anima*.⁶²⁵

⁶²¹ *Ibíd.*, 1340a, 18-39.

⁶²² *Ibíd.*, 1339a, 9; 1340b, 34-35 y 40-41; 1341a, 18; 1341b, 8-14.

⁶²³ *Ibíd.*, 1340b, 35-39.

⁶²⁴ *Ibíd.*, 1339b 17-19 y 34-42. La sección XIX de los *Problemas* es más específicamente musical que el libro VIII de la *Política*; en los párrafos 27 y 29, edición citada, pp. 265-266, se vuelve a plantear la cuestión ética de manera algo confusa: la audición es la única sensación que comporta un movimiento ordenado y, aunque las consonancias por sí mismas no tienen un carácter moral, las acciones implicadas en la práctica del ritmo y de la melodía se asemejan a las acciones que dependen de los estados anímicos. Las acciones (πράγματα) son, por tanto, el término común entre la música y las afecciones del alma. Aristóteles considera las acciones en tanto que orientadas a un fin: el placer, en el caso de las prácticas musicales, o la felicidad, en el caso de la conducta moral. Pero la explicación finalista no revela mucho acerca de la "verdadera naturaleza" de las afecciones del alma ni de sus semejanzas con el sonido musical. Implica solamente que el carácter debe ser conducido por una autoridad comparable a la que se atribuye a la armonía, como si el alma de los jóvenes fuera un instrumento en manos del educador.

⁶²⁵ *Ibíd.*, 1340b, 17-19. En *Fedón*, 85e-86c, Platón hace decir al pitagórico Simmias que, cuando se mezclan adecuadamente los opuestos corporales, el alma es comparable a la melodía "invisible, incorpórea, absolutamente bella y divina de la lira afinada". Pero de ello se deriva que, cuando la mezcla corporal se destruye, el alma se apaga como el son de la lira. Sócrates refuta esta idea en 92a-c y en 93a, arguyendo que la lira y sus cuerdas preceden a la armonía que producen y por eso ésta se extingue antes que ellas, mientras que el alma existe antes que el cuerpo y existirá después, según la vieja creencia en la metempsicosis y el deseo esperanzado del filósofo dispuesto a afrontar la muerte para probar el valor de su idea, términos extremos de la argumentación acerca de la inmortalidad del alma. En *Timeo*, 47c, Platón sublima, sin embargo, el modelo armónico: tras contemplar "los movimientos periódicos de la inteligencia en el cielo, los utilizaremos transportándolos a los de nuestro pensamiento, que son de la misma naturaleza, aunque

La física del sonido y su función simbólica interesan más al Estagirita que su forma musical y que la armonía de las esferas. En *De sensu et sensibili*, afirma que el oído humano es el sentido espiritual por excelencia, porque los símbolos de los que se sirve el razonamiento son audibles, pese a lo cual es jerárquicamente inferior a la facultad de la vista.⁶²⁶ La vista "nos hace conocedores de muchas diferencias de toda especie, ya que todos los cuerpos participan del color" y por medio de ella principalmente percibimos los "sensibles comunes": la figura, la magnitud, el movimiento y el número. El sonido y su órgano receptor cumplen en cambio función de mediadores con respecto a la razón.⁶²⁷ Por muy "espiritual" que sea su cometido, el sonido sirve como artesano del discurso, en tanto que la visión es señora que contempla la realidad sin tener que esforzarse en reproducirla. Entre la vista y el oído se da la misma jerarquía que entre el noble pasatiempo de la música y las artes productivas. Las analogías se extienden por doquier, cuando la experiencia del mundo se jerarquiza: la vista es al oído como la música a la fabricación de objetos, la palabra es a la música como la melodía al ritmo. En todas estas oposiciones analógicas interviene el sonido como término medio. ¿Por qué no se atribuye entonces al oído la facultad de percibir a su modo los "sensibles comunes" y de contribuir a completar la imagen de la realidad? ¿Acaso no hay modalidad alguna de figura, de magnitud, de movimiento y de número en el sonido? Aristóteles se ocupa por separado de la música y de la fonación, sitúa la eminencia

turbulentos"; en 47d añade que los movimientos de la armonía musical "son de la misma naturaleza que las revoluciones del alma" y la ayudan a corregir sus desarreglos. Hay connaturalidad, por tanto, entre la armonía modélica del cielo, la armonía musical y el alma que ordena con ayuda de ambas sus propios ciclos. En *De anima*, 407b, 30-408a, 30, Aristóteles se suma a la idea socrática de que el alma no es un compuesto corporal, sino un principio motor, pero rechaza de plano que se parezca a la armonía musical en modo alguno y que esté sometida al movimiento circular.

⁶²⁶ Aristóteles, *De sensu et sensibili*, I, traducción española: *Del sentido y lo sensible. De la memoria y el recuerdo*, edición de Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Buenos Aires, 1973, p. 35: "De todas estas facultades, de cara a las simples necesidades de la vida y en sí misma, la más importante es la vista, mientras que para la mente y de manera indirecta la más importante es el oído".

⁶²⁷ *Ibidem*, pp. 35-36: "El oído, en cambio, sólo comunica las diferencias de sonido y, respecto de unos pocos animales, las diferencias de la voz. Aunque, de manera indirecta, el oído es el que aporta la más amplia contribución a la sabiduría. El discurso, en efecto, o el razonamiento, que es la causa del aprender, es así por ser audible; pero no es audible en sí mismo, sino indirectamente, debido a que el lenguaje se compone de palabras, y cada palabra es un símbolo racional".

de la primera exclusivamente en el dominio ético y subordina la importancia de la segunda a la tarea de representar la realidad visible. En ambos terrenos desemboca en una concepción de las semejanzas que resulta insuficiente para responder a las mismas preguntas que suscita. Su reflexión se quedó en puertas de una posible teoría unificada de las funciones culturales del sonido que hasta hoy no ha sido abordada por la filosofía.

Aristóxeno puso en duda la venerable concepción ética de las armonías procedente de Damón.⁶²⁸ Adaptó los conceptos originales de Aristóteles a un objeto de estudio que éste sólo había abordado superficialmente. Con ayuda de ellos, puso de relieve las razones internas de la experiencia musical, sin necesidad de reducirlas a proporciones numéricas aplicables a otros ámbitos de realidad, como habían hecho los pitagóricos. El estudio de la armonía –dice el tarentino– requiere la cooperación de dos facultades, el oído (*akoé*) y el intelecto (*diánoia*): "mediante el oído juzgamos el tamaño de los intervalos y mediante el intelecto comprendemos su función (*dýnamis*) melódica".⁶²⁹ Tal uso del pensar se diferencia radicalmente del que practica el geómetra, que no se sirve de la percepción sino como ayuda accidental para llegar a definir la proporción ideal de las figuras que traza. La teoría armónica se ocupa en cambio de descifrar cómo funcionan las notas en el marco de los intervalos que la percepción reconoce: "Para el estudioso de la música, la exactitud de la percepción ocupa casi la posición de principio (*skhedón estin arkhés*)", es decir, el equivalente de un axioma. El adverbio "casi" en este

⁶²⁸ Cf. *Harmónica*, II, 31: "algunos incluso creen que tras escuchar lo concerniente a la armonía no sólo llegarán a ser músicos, sino que mejoraran su carácter". Pérez Cartagena, en la edición citada, pp. 282-283, nn. 154 y 155, interpreta este pasaje como "expresión de reserva hacia las teorías de Damón". Laloy, *op. cit.*, pp. 164-164, afirma con mayor contundencia: "Aristóxeno no ahorra ironía con los que van a buscar en su escuela un curso de virtud. [...] él no cree ya en esas bagatelas". Lo efectos morales de la música –dice el crítico galo– "no están ligados a cada uno de sus elementos, sino que resultan de su conjunto". Según Bélis, en *Aristoxène de Tarente et Aristote*, p. 100, el tarentino "reconoce, en efecto, que la música afecta al alma, que ciertas melopeas son útiles y otras perjudiciales, pero no admite que la armonía pueda incitar en modo alguno a la virtud; rompe con la tradición damoniana de la que Platón era el heredero".

⁶²⁹ Aristóxeno, *op. cit.*, II, 33. Interpretamos *διάνοια* como "intelecto" y no como "razón". Pérez Cartagena traduce también a veces por "intelecto".

enunciado es la expresión del compromiso entre el intelecto y el oído. Modifica en realidad el papel de intelecto, porque a la percepción auditiva se le atribuye la exactitud y al intelecto la aproximación al fenómeno percibido. Tal atribución pudiera sorprender, en la medida en que el oído musical no es invariable, sino producto de la educación, pero eso no altera su papel en la práctica musical. Hay un género de exactitud que sólo puede darse en la percepción, al cual el intelecto no puede hacer sino aproximarse, aunque eso no significa que cumpla un papel secundario en relación con la percepción. Cualquier forma de jerarquización entre la razón y los sentidos echa a perder la posibilidad de comprender la naturaleza esencialmente relacional de la música.⁶³⁰ El estudioso de la música se enfrenta siempre a "la unión de algo permanente con algo variable", sin que se puedan desligar sus funciones respectivas.⁶³¹ El orden de la melodía armonizada resulta de una alternancia constante entre la función variable de las notas (*dýnamis*), de cuyo discernimiento se ocupa el intelecto, y la forma u organización de los intervalos (*eidē*), que depende de la percepción. El dinamismo propio del intelecto le permite reconocer la función de una nota dentro de un intervalo –es decir, su grado armónico– y establecer la conexión entre los diversos intervalos consonantes.

Aristóxeno pone dos ejemplos: según el primero de ellos, los distintos géneros de armonía se producen cuando los sonidos extremos del tetracordio (*hipátē–mésē*: mi–la) se mantienen en el ámbito de la cuarta justa, mientras varían los sonidos intermedios (*paripátē–likhanós*: fa–sol en el género diatónico; fa–fa# en el cromático; mi+1/4–fa en el enarmónico). Así el descenso de medio tono de la *likhanós* –de "sol" a "fa#"– produce el cambio del género diatónico al cromático, mientras el resto de las notas del tetracordio se

⁶³⁰ Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote*, pp. 209-210 y n. 65, p. 227, aunque matice a renglón seguido, la autora se inclina por defender que el intelecto predomina "como es debido" en la perspectiva de Aristóxeno, contradiciendo el juicio de Ptolomeo transmitido por Boecio, *Fundamentos de la música*, V, 3: "*Aristoxenus nihil ratione, sed tantum sensibus credit*". El propio Aristóxeno se expresa con suficiente claridad acerca del equilibrio conveniente entre sentido e intelecto.

⁶³¹ Aristóxeno, *op. cit.*, II, 33-34.

mantienen. El tetracordio funciona como marco universal para los tres géneros, que proceden de pueblos y técnicas instrumentales diversos. El papel de la percepción es situarnos en el medio natural que permite moverse en cualquiera de ellos, la función del intelecto practicar uno u otro, comprender su diferencias. Según el segundo ejemplo, llamamos cuarta a un intervalo producido por notas de distinta altura dentro de la octava (*hipátē-mésē*: mi grave-la; *paramésē-nétē*: si-mi agudo). El intervalo tiene en ambos casos el mismo tamaño, pero "las *dýnamis* de las notas cambian". El paso del tono llamado disyuntivo de "la" a "si" hace posible otro intervalo de cuarta dentro de la octava. La variación de altura de las notas permite comprender la relación entre el intervalo de cuarta y la octava completa. *Dýnamis*, como es bien sabido, significa "potencia" a la vez como posibilidad física y como valor relativo. No hace falta insistir en la importancia determinante de este concepto en el pensamiento de Aristóteles. En el terreno de la teoría musical adquiere una plenitud que añade matices al sentido particular que tiene en física o en matemáticas y contribuye también a precisar su esquivo significado en el terreno de la metafísica.

Aristóxeno lleva a cabo una curiosa inversión de roles en relación con Aristóteles y con Platón, dado el modo en que emplea los conceptos de *dýnamis* como valor potencial y de *eĩdos* como configuración de la experiencia sensible. El intelecto opera a partir de una comprensión global del fenómeno musical, dentro de un marco perceptivo –el tetracordio y la octava, o *harmonía* por antonomasia según los pitagóricos– que adquiere carácter de principio formal cuando el oído lo reconoce, pero no puede ser entendido a la manera de la idea platónica, ni tampoco a la manera del acto o de la forma sustancial aristotélicos, principalmente porque se trata de un fenómeno auditivo. Estamos ante un primer ensayo de descripción del *eĩdos* sonoro sin recurrir a los números: forma variable y a un tiempo recurrente, entidad esencialmente relacional, irreducible a representaciones. El propósito de Aristóxeno diverge de la exaltación

contemplativa ante la Idea inmutable de los platónicos y del predominio de las semejanzas visibles en la *empeiría* peripatética. Un camino singular de investigación que nada más iniciarse iba a quedar interrumpido durante siglos. Para cuando los teóricos de la era cristiana retomen las investigaciones de Aristóxeno, la gramática habrá asentado su imperio en el terreno de la sonoridad, forzando a la teoría musical a inclinarse ante las funciones simbólicas del verbo. La lectura de Aristóxeno exige revisar los conceptos fundamentales de la tradición aristotélica, en particular la interpretación de las escuelas medievales. El paso de la potencia al acto en Aristóteles conlleva un acabamiento, una perfección de la forma que permite al ente cumplir su función, desarrollar su actividad propia de manera permanente. La función de las notas musicales varía al contrario en un marco que es su condición de partida y no su fin. El acto en la teoría armónica de Aristóxeno es anterior a la potencia: un fenómeno natural que da lugar a los diversos géneros y a las diversas modalidades de armonía. Cabe sin duda hacer una lectura dinámica de la teoría aristotélica, devolver a la traducción de *enérgeia* su sentido físico, de fuerza activa, desvestir al "acto" de su aspecto trascendente, del sentido de cumplimiento que traduce más bien el concepto de *entelécheia*.⁶³² Lo sustantivo no dejará por ello de ser, en el pensamiento aristotélico, forma acabada que permite la atribución de un predicado y la distinción jerárquica de géneros y especies. De Aristóteles en adelante, el ser de las cosas "se dice", esencialmente, aunque en muchos sentidos, y se diría que nada en el mundo merece existir fuera del marco de esa potencia lógica o enunciativa del intelecto.

⁶³² A la vez que señala las limitaciones de la aproximación aristotélica a los problemas musicales, Bélis se sitúa en la perspectiva de "una lectura <<musical>> de los textos de Aristóteles, tal como podía hacerla Aristóxeno", e interpreta los conceptos de potencia y de acto subrayando de un lado la distinción entre δύναμις τοῦ ποιεῖν ("potencia activa") y δύναμις τοῦ πάσχειν ("potencia pasiva"), que reparte la potencia entre el sujeto activo y el objeto pasivo –por ejemplo, el músico y la lira– (cf. *Metafísica*, 1046a, 19-25), y los dos conceptos que Aristóteles opone al de δύναμις, a saber: ἐνέργεια ("fuerza física", "energía", "acción", pero también "fuerza sobrenatural") y ἐντελέχεια ("actividad madura", "acto cumplido", "acabamiento") y que se suelen traducir por "acto" de manera algo reductora. Cf. *Aristoxène de Tarente et Aristote*, pp. 63 y 81, n. 59.

Las consonancias tienen un modo de estabilidad problemático, que incita a cuestionar su naturaleza sin que por ello tengamos que renunciar a admirarla. La práctica musical compromete los umbrales mismos de la percepción, los hace variar en pos de una estabilidad relativa, conduce a inmiscuirse en la física del sonido –por mucho que Aristóxeno la deje a un lado para no entrar en su discusión–, tal como sugerían las experiencias de Arquitas con los *auloi* y como sabían por experiencia desde tiempo atrás los citaredos. Pero la física del sonido es una parte de la compleja trama relacional en que las consonancias se producen. En el ámbito público están condicionadas también por las herramientas que cada comunidad utiliza para reproducirlas y para llevar adelante la reflexión acerca de ellas. La distinción entre consonancias y disonancias es también cultural y cambiante a lo largo de los siglos. Razones físicas y culturales obligan pues a investigar más de cerca los diversos umbrales variables de percepción de la armonía. La armonía es una condición de la experiencia, pero no está dada de una vez por todas. En cualquier caso, una primera conclusión provisional de nuestra lectura de Aristóxeno es que el tarentino adapta la terminología de sus predecesores a una concepción dinámica del *lógos* que viene exigida por la naturaleza de su objeto de estudio.

Para definir cómo se relacionan los distintos intervalos consonantes y disonantes en la composición melódica, Aristóxeno vuelve a utilizar el término *eĩdos* como equivalente de *skhēma*.⁶³³ Los dos términos provienen de la experiencia visible y originariamente cubren el mismo campo semántico: ambos significan "figura o aspecto exterior", pero su deriva filosófica es bien distinta, como sabemos. *Eĩdos* deviene configuración interna, forma o naturaleza intrínseca y, después, "idea"; *skhēma* conserva entretanto su sentido de figura exterior, alcanza a designar una estructura ordenada, pero no a

⁶³³ *Ibíd.*, III, 74: "hablaremos indistintamente de «organización» (εἶδος) o de «forma» (σχῆμα), pues damos a ambos términos el mismo significado". El autor se refiere aquí al orden de los intervalos –δίτονος y πικρόν– dentro de una cuarta.

separarse por completo de la experiencia sensible. Al igualar los dos términos, Aristóxeno reduce toda distancia entre configuración interna y figura exterior, es decir, entre esencia y apariencia, cosa particularmente interesante en relación con una realidad que no es visible, sino sonora. Aplicados a un fenómeno sonoro, los términos provenientes del campo de la visión funcionan de otro modo que conviene averiguar, en tanto no dispongamos de conceptos equivalentes propios del campo de la audición. "*Eīdos* " es, en este contexto, consonancia natural, relación proporcional entre las notas, forma sonora perceptible. "*Skhēma*", por su parte –que para Aristóxeno significa lo mismo– sólo podría querer decir otra cosa en el campo de la visión, para distinguir la apariencia de otro orden que no es inmediatamente perceptible. La naturaleza de las formas sonoras, que son invisibles pero tangibles –es decir, exactamente algo contrapuesto a las apariencias– hace imposible esa distinción. Lo que se manifiesta en el contacto de la onda sonora con el oído es la esencia de la consonancia misma, no una mera apariencia. Las notas musicales y sus intervalos pueden ser representadas visualmente con signos de notación o por medio de diagramas, pero no dependen de esa representación para cumplir sus funciones. Aristóxeno nos precave contra aquellos que pretenden que la notación que "entra por los ojos" (*ophthalmoeidēs*) sea el objeto de la teoría armónica, "pues es la comprensión la que constituye el objeto de todo trabajo visible".⁶³⁴ La lectura en este punto se precipita por la pendiente de la generalización, dando peligrosos saltos: ¿"todo" trabajo visible tiene por objeto lo que Aristóxeno llama la "comprensión" o "puesta en común" (*ksýnesis*)? Esa parece ser, en efecto, la finalidad de las figuras del geómetra, de los números y de todos los signos inscritos, así como de las artes plásticas. ¿Y las demás obras visibles del

⁶³⁴ *Ibíd.*, II, 41: παντὸς γὰρ ὀφθαλμοφανοῦς ἔργου πέρας ἐστὶν ἡ ξύνεσις. Podemos traducir, más literalmente: "pues el término de toda obra que se manifiesta a los ojos es la puesta en común". Cf. el propósito de Arquitas, 47DK, B3: "El desentendimiento ha cesado y la concordia se ha acrecentado desde el día en que se inventó un modo de cálculo".

hombre, el roturar los campos, las construcciones terrestres y navales, los ejercicios físicos, la formación de los guerreros para entrar en combate, son otras tantas formas de participación comprensiva? Más bien parecen motivos de ansiedad y de disputa. El reino de lo visible se reparte entre la disputada propiedad de los bienes y la puesta en común de los signos. Aristóxeno parece querer sembrar no obstante alguna duda ontológica al respecto. Más allá de las obras del hombre, ¿podría haber detrás de todo lo visible en la naturaleza una razón o proporción comparable a la armonía, como afirmaban los pitagóricos, aunque distinta de sus números? Aristóxeno está hablando del estudio de la práctica musical, pero las ideas en este terreno vuelan con facilidad hacia lo absoluto, donde se encuentran con un límite de estupor.⁶³⁵ De hecho parece posible establecer algún paralelismo –pese a las reticencias de Aristóxeno– entre el uso de los grafismos que representan notas o proporciones sonoras y el trabajo del geómetra, que utiliza el trazo visible para representar proporciones ideales: el *eĩdos* armónico y el *eĩdos* inteligible son dos formas de la invisibilidad representables por símbolos. A partir de ese paralelismo, ambas formas apuntan en sentido inverso: una funciona como *datum* sensorial independiente de los símbolos que la representan, otra es objetivo del razonamiento y depende de los símbolos para mostrar su razón de ser. El papel de la razón en teoría musical es explicar las funciones variables, mientras en geometría es encontrar el modelo permanente que las funciones variables definen. El cálculo no puede desligarse de los símbolos por medio de los cuales describe su modelo ideal; éste se alza sobre ellos no obstante como objeto intangible. Tenemos pues dos especies de razonamiento que apuntan más allá del campo de la visibilidad, pero el objeto de una es esencialmente

⁶³⁵ Un poco antes, *ibíd.*, II, 40, Aristóxeno ya nos ha hecho sentir una tentación ontológica totalizadora distinta de la de los pitagóricos, cuando al hablar de las magnitudes dice: "En efecto, ni las funciones melódicas de los tetracordios o de las notas, ni las diferencias de los géneros [...] ni, por así decir, ninguna otra cosa, resulta comprensible por medio de las magnitudes en sí mismas". ¿Quiere eso decir que la matemática confunde a la razón, incluso en aquellos trabajos visibles del hombre en los que se muestra eficiente?

tangible y el del la otra esencialmente intangible, aunque inseparable de la función simbólica. Los símbolos, visibles o sonoros, representan algo que ellos mismos no son, pero su mitad invisible los requiere para hacer patente su necesidad. El fenómeno musical, en cambio, se muestra tal como es en su terreno propio –el de la percepción sonora– y no necesita representación. La notación musical, igual que el cálculo, sirve al razonamiento para comprender las funciones variables, no la forma de organización natural de las notas. Una segunda conclusión provisional de la lectura de Aristóxeno es que el *lógos* dinámico de la práctica musical requiere una definición de la forma sonora que resulta especialmente costosa, dada la escasez de conceptos fuera del reino de lo visible. Su rasgo primero y fundamental es la indistinción entre esencia y apariencia.

La armonía se produce en el nivel de inmanencia de la práctica musical. Se trata de un nivel complejo, porque, en tanto que marco de experiencia a la vez físico y cultural, la melodía armonizada trasciende su realización efímera. Comparado con el anhelo de trascendencia de la razón geométrica, es un fenómeno del todo inmanente, pendiente de su realización, pero a la vez trasciende las condiciones materiales de la producción del sonido, así como el alcance de la habilidad del músico. Tenemos que formarnos por tanto la idea paradójica de una especie de "trascendencia inmanente" propia de la práctica musical. La interpretación reproduce un orden que no agota, por virtuosa que sea, los números no alcanzan a proporcionar la comprensión global de la armonía. ¿Puede en tales condiciones la teoría musical "entender con el oído y con el intelecto los hechos de forma exhaustiva", tal como pretende el pensador tarentino?⁶³⁶ Su tratado fragmentariamente conservado llega hasta el umbral de la percepción y ahí se detiene, contempla el límite donde se produce la armonía y torna a aplicarse al estudio de las diversas funciones del sonido consonante. Por el camino

⁶³⁶ *Ibíd.*, II, 38.

deja, sin embargo, algunas pistas que nos pueden ayudar a comprender el *eĩdos* de las consonancias, en particular cuando alude a la comparación con la expresión verbal, que comparte con la música el ámbito de la sonoridad.

Aristóxeno distingue primero el proceder de la melodía musical, que es interválico, de la "melodía conversacional" que no define límites en el continuo sonoro: "cuando hablamos, el desplazamiento del sonido no parece detenerse en parte alguna".⁶³⁷ Pese al hecho de que la variación de altura tonal de las vocales era significativa en lengua griega, el habla no establece valores regulados de duración ni de altura. Conviene subrayar la importancia de la ambigüedad funcional de la voz en este punto: su movimiento melódico puede ser significativo sin ser musical y a la inversa, pero también puede ser las dos cosas al mismo tiempo. En lo que concierne a su capacidad de producir intervalos consonantes, la voz posee características propias de un instrumento de viento: requiere habilidad interpretativa para dar la nota justa, para moverse dentro de los límites de la armonía. Eso no le impide ser efectiva en su cometido lingüístico, porque es capaz de fragmentar decididamente la cadena hablada con oclusiones o silencios y de modular el grupo fónico con oposiciones diacríticas. Hay una zona de apariencia confusa en esta ambivalencia propia de la voz. Las curvas de entonación de las vocales y de la frase contribuyen al sentido de la expresión, aportan significantes explícitos (tonemas) y también un contenido implícito que no es normativo o pertinente, sino afectivo, a la manera de un modo aulético. Con otras palabras: el lenguaje se sirve de la capacidad melódica de la voz para cumplir su cometido por todos los medios a su alcance, sin necesidad de adquirir configuración propiamente musical. Nos encontramos ante dos modos de organización del continuo sonoro que se oponen y a la vez se complementan. Consciente de que la distinción entre melodía del habla

⁶³⁷ *Ibíd.*, I, 9 y 18.

y melodía musical no basta para esclarecer esa zona de relaciones confusas, Aristóxeno esboza y deja en suspenso una nueva aproximación entre los intervalos melódicos y las palabras, establece ahora entre ellos una comparación sugerida quizá por la homonimia del tetracordio y de la sílaba del habla (*syllabé*): "La naturaleza de la continuidad en la melodía parece ser semejante a la que se da en la relación de las letras en el habla". Por un lado la melodía sin intervalos discernibles del habla se distingue de la melodía armonizada, por otro se reconoce entre ambas una semejanza, porque en ambos casos "existe un cierto patrón determinado por la naturaleza".⁶³⁸ Aristóxeno parece confundir dos tipos de continuidad en la cadena hablada: la de las "letras" o sonidos del habla y la de las sílabas. La *syllabé* o unidad compuesta que se toma por referencia básica en armonía –el tetracordio o intervalo de cuarta– viene determinada por una condición natural de nuestra percepción, pero en el caso de la sílaba lingüística no ocurre lo mismo. Por naturaleza nos inclinamos los humanos a combinar sonidos vocálicos y consonánticos en la emisión de voz, a preferir incluso ciertas combinaciones que resultan eufónicas, sin necesidad de asociar el compuesto fónico mínimo con un significado preciso, como hacen en sus danzas algunos pueblos primitivos o los niños antes de aprender a hablar. Esa capacidad que tiene la voz para segmentar y modificar el continuo sonoro no es condición suficiente para formar palabras. Las palabras requieren otra organización del continuo sonoro. Para convertirse en signo lingüístico, o formar parte de él, la sílaba tiene que remitir a un significado distinto de su propia materia fónica, significar tal cosa y no otra. Sus cualidades operan como rasgos distintivos opuestos a otros rasgos próximos. Lo propio del lenguaje es superponer al continuo sonoro un sistema de opciones discontinuas o unidades discretas. Aristóxeno toma por natural una función de la sílaba que no se limita a sus relaciones de inmediatez en

⁶³⁸ *Ibíd.*, I, 27.

el continuo sonoro: "El orden que concierne a lo melódico y a lo no melódico es similar al que concierne en el habla a la combinación de las letras, pues no toda combinación de las mismas letras da lugar a una sílaba".⁶³⁹ No toda sucesión de intervalos es musical, ni toda combinación de fonemas es lingüística, pero las semejanzas acaban ahí, en el hecho de que la música y el habla organizan el "movimiento de la voz" o el continuo sonoro según sistemas predeterminados de manera radicalmente distinta. No es lo mismo aislar una sílaba que forma parte de la palabra o de la frase que producir glosolalias, aunque ambas modalidades de fonación puedan ser musicales. El modo de organización propio de las consonancias musicales o del lenguaje están lejos de quedar definidos por esta comparación, pero Aristóxeno pone el dedo en la llaga a ciegas, en cierto modo, porque en el dinamismo ambiguo del "golpe de voz" –de la sílaba que puede ser mera unidad vocal rítmica y melódica o también parte de un signo– se traman las oscuras relaciones entre música y lenguaje. El hecho de que Aristóxeno hable de "letras" (*grámmata*) y no de sonidos, equiparando el habla con su representación gráfica, indica el papel que juega la escritura alfabética en la incipiente teoría musical. Es el origen de la confusión entre el modo de continuidad propio de los sonidos vocales –la relación de contigüidad entre vocales más o menos abiertas y consonantes que las modulan– y la sucesión de unidades discretas intercambiables para formar significados distintos. Las letras aíslan visualmente sonidos que en la fonación no se emiten por separado, sino como parte de un golpe de voz, para formar parte de un sistema de signos. La fonación puede distinguirlos, aunque no necesita hacerlo si no es con propósito significativa. Las "letras", en consecuencia, no son la base adecuada para la comparación entre lenguaje y música. Sí lo son en cambio las sílabas, que cumplen funciones rítmicas, melódicas y lingüísticas a un

⁶³⁹ *Ibíd.*, II, 37.

tiempo. Debemos valorar la confusión de Aristóxeno desde el punto de vista de quien no dispone de otro procedimiento de análisis de los sonidos del habla distinto del alfabeto escrito, gracias al cual se aíslan y se hacen visibles los elementos mínimos de la cadena hablada. El discurso escrito para la lección cumple, por otro lado, una función determinante en la nueva teoría musical. Aristóxeno se puede privar de representar las razones armónicas por medio de números, puede poner en duda el valor de la notación musical, porque el lenguaje aprendido en el Liceo ha alcanzado un grado de elaboración que le permite simbolizar la naturaleza invisible de las estructuras musicales. La teoría musical, de la que Aristóxeno es el primer representante conocido en Occidente, renueva a su manera, por medio de la escritura, la vieja alianza entre las artes de las Musas.⁶⁴⁰

Todavía debemos ahondar un poco en la comparación entre la melodía armonizada y las "letras". Las notas del tetracordio se combinan en un orden prescrito por las consonancias naturales y sus relaciones de proporción, que son percibidas por los hablantes de cualquier lengua. Los fonemas que las letras simbolizan, en cambio, se combinan en la sílaba, que es el conjunto más pequeño de elementos de la cadena hablada, para adaptarse a las unidades significantes propias de cada lengua particular. Podemos entender que Aristóxeno considere "natural" la condición sonora de su lengua natal, pero en todas las lenguas un fonema sigue a otro para formar una unidad significativa, la sílaba no es un patrón lingüístico sino cuando es parte de un lexema o de un morfema, o es una de ambas cosas por sí misma. De lo contrario no es sino "golpe de voz", parte quizá de un patrón rítmico que obedece a requerimientos distintos de la expresión verbal. Las variables de duración y de altura vocálica de la sílaba

⁶⁴⁰ Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote*, pp. 176-177, afirma que la terminología aristotélica de Aristóxeno aspira a sustituir las razones matemáticas de los pitagóricos. Dicho de otro modo: el lenguaje filosófico es capaz de expresar la naturaleza de la melodía armonizada mejor que los números. Esta afirmación, que implica cierta connaturalidad de la música y del lenguaje, es a la vez sugestiva y discutible, como veremos a continuación.

pueden ser significantes y pueden no serlo. Como en griego lo eran, la sílaba se presentaba "naturalmente" condicionada por oposiciones distintivas de carácter cuantitativo y de entonación, tan próximas a la práctica habitual del canto que podían ser tomadas por fenómenos rítmicos y melódicos. El habla puede proporcionar a la sílaba un carácter ocasionalmente rítmico o cuasi-melódico, pero el uso de esos factores musicales no los hace pertinentes en sentido lingüístico. Lo pertinente es la distinción entre sílabas largas y breves, entre vocales con mayor o menor altura vocálica, sin necesidad de que esas diferencias sean proporcionales o reguladas. Aristóxeno, como hemos visto, reconoce este hecho claramente cuando distingue la "melodía conversacional" de la melodía armonizada. ¿Por qué insiste entonces en la comparación del tetracordio con la sílaba? Acaso por su intención de definir las leyes del movimiento del sonido consonante, el espacio propio de la voz y el orden de las notas en sucesión (*synékheia*), a la manera peripatética. La intención de hacer ciencia al estilo de su maestro, pero en el espacio invisible del sonido –un terreno inseguro por comparación con la claridad aparente del espacio mensurable–, va a llevar el discurso de Aristóxeno hacia situaciones conceptualmente novedosas, no sin arrastrar consigo ciertos márgenes de confusión que es preciso intentar aclarar.⁶⁴¹

⁶⁴¹ Bélis defiende que "la ciencia armónica de Aristóxeno de Tarento es un aspecto del aristotelismo", (*ibídem*, p. 184), frente a Laloy, que considera a Aristóxeno "pitagórico pese a todo", matemático o geómetra "en el fondo de su alma" (*op. cit.*, p. 267), aunque se esfuerce por imitar el método de su maestro. Según Bélis (pp. 143 y ss.), Aristóxeno sigue principalmente al Estagirita en lo que concierne a la definición de las leyes del "movimiento de la voz" en el "espacio sonoro", basándose en la semejanza del sonido con "las cosas naturales" y con "los productos del arte" que tienden a mantener una forma estable en el espacio visible. Pero la concepción de ese "espacio sonoro", que Bélis considera como "metáfora", es problemática: por una parte es un espacio real aunque invisible, no meramente metafórico; por otra, un artificio para la representación. Laloy subraya el papel de las escuelas de música como prolongadoras del pitagorismo e inventoras de "una suerte de espacio homogéneo" en el que "el sonido podía subir y bajar" y que se podía representar como sucesión de intervalos sobre una línea continua (*op. cit.*, pp. 77 y ss.; 131-132). Aristóxeno, pese a sus críticas a sus predecesores, no se libra de ese espacio de representación geométrica; su exposición hace sentir el uso auxiliar de diagramas. Sin embargo, la naturaleza particular de los eventos sonoros le lleva a hacer un uso de los conceptos fundamentales del aristotelismo que parece desviarse de las interpretaciones canónicas. Bélis deja claro que la conexión de la obra de Aristóxeno con la de su maestro le proporciona originalidad en comparación con los pitagóricos y con los maestros de armonía, pero en cambio arroja poca luz sobre la originalidad propiamente filosófica del primer tratado musical de Occidente.

Dentro del campo de experiencias del hombre, el hecho sonoro admite dos modalidades de ordenamiento: la música y el lenguaje. Entre ellos se establece una relación compleja, porque se oponen a la vez que se complementan. Los intervalos melódicos se suceden en un orden coherente determinado por la percepción de las consonancias, que acontece según progresa la melodía. Disponemos sin duda de una experiencia previa de las consonancias cuando cantamos o tocamos un instrumento, pero tenemos que reproducirla, volver a encontrarnos – por decirlo así– con la naturaleza admirable del sonido consonante a cada paso, que se da como condición de la ejecución musical, pero solamente se revela a través de ella. Los sonidos de la cadena hablada se articulan de otro modo: la coherencia de los sintagmas en el orden de la sucesión se produce porque elegimos un paradigma entre otros para dar a la expresión su significado distinto. Disponemos de paradigmas opcionales en un orden que no es el de la sucesión, que viene dado como sistema de oposiciones distintivas almacenadas en la memoria, entre las cuales debemos optar para expresarnos. Separamos el orden sucesivo de los sonidos de otro orden en el que las distintas opciones conviven supuestamente en sincronía. En un momento u otro de la cadena hablada, sincronizamos los sonidos con una distinción a la que concedemos valor paradigmático. Si no diéramos por supuesta esa separación entre dos órdenes de articulación –el plano del significante y el plano del significado–, no podríamos distinguir el valor de los signos ni las cosas que designamos con ellos. La melodía dispone de unas pocas opciones contenidas en un marco de referencia armónico que se actualiza en cada una de sus realizaciones: la octava con sus relaciones de cuarta y quinta y los intervalos que derivan de ellas. Este marco puede ser considerado como paradigma, a la manera en que los griegos hicieron con el tetracordio, tomando el intervalo de cuarta por estructura básica de referencia, pero se trata de un modelo que no admite oposición en relación con otras opciones, sino que se entrelaza con ellas y mantiene

relaciones de contigüidad incluso con las disonancias, que quedan fuera de dicho marco.⁶⁴² Todas las variaciones genéricas o modales de la armonía son consecuencias de esa sencilla estructura de la octava, que funciona como universal, aunque sólo cuando el oído humano aprende a reconocerla. Entretanto cada lengua multiplica distinciones morfológicas y sintácticas en número suficiente como para responder a cualquier situación, ya sea previsible o imprevista. Las combinaciones entre notas musicales se vuelven tan innumerables como las posibilidades de significar cosas con palabras, si subdividimos el continuo sonoro en valores cada vez más pequeños, si sincronizamos una voz con otra, si superponemos el orden de las melodías al orden de los ritmos. Pero en todas y cada una de esas realizaciones, la armonía y el ritmo renacen como si se manifestasen por primera vez. El sistema de la lengua trasciende en cambio sus realizaciones materiales como si estuviera dado desde el origen de los tiempos y de una vez por siempre. La oposición entre diacronía y sincronía, que viene exigida por las distinciones significantes, también es operativa en música, si bien de otro modo: sus estructuras armónicas y rítmicas no se resisten a la sucesión para establecer oposiciones y jerarquías, sino que se realizan en ella, su devenir se funde en el espacio acústico. Para volver a producirse, la consonancia melodiosa o la sincronía rítmica necesitan de un ejercicio que reactive sus condiciones naturales. La realización material de un fonema, en cambio, no afecta teóricamente al sistema de la lengua, desde el momento en que puede ser distinguido de su opuesto más próximo. La coherencia de la

⁶⁴² Bélis habla del "tetracordio-paradigma" *-ibíd.*, p. 179– en el sentido de estructura estable dentro de la cual cabe interpretar las variaciones como diversos géneros de armonía. Este uso es comparable –hasta cierto punto– al del "paradigma lingüístico" del conocimiento, en el sentido de que hay estructuras lingüísticas comunes a todas las lenguas. Sin embargo, no sería correcto hablar de un "paradigma musical" en oposición al paradigma lingüístico, aunque el hecho musical sea también universal, porque el modelo armónico funciona sólo como paradigma dentro del ámbito del sonido musical. En relación con el lenguaje, la música no cumple función de paradigma o modelo de organización, sino de soporte material o ámbito de posibilidades acústicas de las que el lenguaje se sirve aleatoriamente. Desde el punto de vista general de una filosofía de la expresión sonora, más que oponerse al paradigma lingüístico como modelo alternativo de conocimiento, los modelos musicales –intervalos armónicos o patrones rítmicos– permiten una crítica de las relaciones jerarquizadas que los paradigmas implican.

música no esta dada como sistema, sino en tanto que espacio de posibilidades que se alcanzan a lo largo del aprendizaje, en la interpretación o en la composición. No se puede decir que las consonancias funcionen como paradigma o formen sistema en el sentido de que establezcan una jerarquía en el espacio de posibilidades de sonido. Las opciones entre los diversos valores de duración o de altura tienen todas un carácter positivo, incluido el error de ritmo o de armonía, descartado por la exigencia de una ejecución aproximada al tono o al ritmo regular. El error significativo en el habla o en la escritura conlleva un vacío de significación. No hay vacío en música, por el contrario, sino continuidad entre el sonido complejo, no organizado, y el sonido musical. No hay funciones jerarquizadas en la composición al modo en que se relacionan significante y significado, materia fónica y rasgo distintivo, expresión y contenido, primera y segunda articulación, el plano del habla y el plano de la lengua, etc. Los fenómenos musicalmente relevantes operan secciones variables en el continuo sonoro, algunas de las cuales tienden a ser más relevantes y recurrentes, pero no rigen el destino de las otras, sino que se articulan con ellas en un compromiso sin duplicidad, en un solo plano de articulación que en su devenir aúna estratos superpuestos.

En consecuencia, la comparación de Aristóxeno entre "letras" y melodías es sugestiva, pero imprecisa. No menos imprecisa es la idea de su maestro Aristóteles cuando toma a la armonía por ejemplo de función rectora. La armonía no rige sino por acuerdo sostenido entre el que la produce y el que la reconoce en un entorno determinado. El lenguaje, sin embargo, exige sometimiento, aceptación de la norma preestablecida. Se diría que el lenguaje y la música traducen en términos culturales dos leyes generales de la naturaleza, ninguna de las cuales puede reducir a la otra o reclamar universalidad absoluta y excluyente. Desde el momento en que el lenguaje introduce en el continuo sonoro la distinción diacrítica, renuncia a la universalidad. La armonía cuya vecindad frecuentan las palabras por medio del canto no

puede, en contrapartida, dejar de ser un fenómeno recurrente que escapa a la definición por medio de palabras, o bien un horizonte ilusorio. En este punto Aristóxeno fracasa en su propósito de aplicar la lógica de Aristóteles a su objeto de estudio particular. Las cosas en el fondo ocurren al revés de lo que él dice: ni la melodía armonizada limita el continuo sonoro, porque sus funciones varían justamente según su potencia para subdividirlo, ni el lenguaje se caracteriza por el margen de indistinción melódica, sino por la oposición drástica entre rasgos distintivos. Las estructuras musicales alcanzan un ámbito de extensión en el espacio (geográfico) y en el tiempo (histórico) mayor que las del lenguaje, sin necesidad de ser paradigmáticas *stricto sensu*. Son esquemas formales que resultan de la práctica, no convenciones teóricas con valor de modelo. El fenómeno musical requiere una parte de intencionalidad, pero también dejar que las condiciones naturales del sonido hagan la mitad del trabajo. Los signos lingüísticos poseen en cambio un ordenamiento particular que les permite dar forma al flujo sonoro para sustentar de manera perentoria, a modo de mandato que conviene obedecer para entenderse, tanto la designación de una presencia como la imagen de lo ausente. ¿No será esta virtud simbólica del lenguaje lo que incita a pensar la armonía como realidad ideal, como principio absoluto independiente de sus realizaciones? ¿Qué oscuros intercambios se siguen produciendo de espaldas a la conciencia entre las diversas artes de las Musas –entre el taimado Hermes y el músico Apolo– cuando la teoría dispone de herramientas suficientes para abordar el análisis de la práctica musical? Dejando en suspenso por el momento estas preguntas, extraigamos una tercera conclusión provisional: el *lógos* dinámico del *eídos* sonoro no guarda relación de semejanza con las estructuras jerárquicas del lenguaje –la lógica heredada de Aristóteles fracasa en su intento por sostenerla–, pero mantiene con él una relación alógica –no conmensurable– que tampoco permite disociarlos y que está por describir aún.

Volvamos a examinar la diferencia entre *dýnamis* y *eĩdos* según Aristóximo, con objeto de intentar ver algo más claro en el umbral de la percepción de las consonancias. La función de las notas que varían dentro del tetracordio o repiten los mismos intervalos en alturas distintas de la octava resulta de una modificación cultural e instrumental de las condiciones naturales del sonido, mientras que el modo de permanencia propio de un intervalo de cuarta tiene valor de referencia universal, lo producen instrumentos de todas las culturas. La percepción del *méllos* comporta una modalidad de permanencia que la inteligencia puede reconocer y explorar, más allá del fenómeno sonoro inmediato. Precisamente porque la melodía "existe en el devenir", la inteligencia puede, además de percibirla, registrar la experiencia en la memoria: "Es, pues, necesario percibir lo que sucede y recordar lo sucedido; de ninguna otra forma es posible entender los fenómenos musicales".⁶⁴³ Hay que "recordar lo sucedido" para que la cuarta justa haga su efecto –cumpla su función– después de haber pasado por las sombras del *pyknón*; o para que el batir del pie sostenga la medida del tiempo primario. Pero además de la memoria del fenómeno musical inmediato, para cantar o tocar un instrumento es preciso "recordar lo sucedido" también en la dimensión diacrónica más amplia: actualizar las palabras y la técnica del instrumento, los géneros y los modos étnicos, las leyendas que se transmitieron por medio del canto acompañado de la lira antes de la generalización del uso de la escritura. Conservar y reproducir en suma la experiencia transmitida por el aprendizaje, que revela nuestra disposición natural para percibir la armonía. La memoria de lo remoto, condensada en palabras y en técnicas instrumentales, proporciona estabilidad a la organización de las formas. Desde este punto de vista, el *eĩdos* sonoro es una *dýnamis* de muy larga duración y de ritmo lento. Estructura y

⁶⁴³ *Ibíd.*, II, 38-39.

función (acto y potencia) se relacionan por tanto como dos modalidades del devenir.

Cabe preguntarse entonces de nuevo, desde esta perspectiva de la memoria, por la naturaleza del marco en que se organiza la experiencia sonora. Su límite inmediato es un fenómeno perceptible, su extremo opuesto se aleja hacia el límite de lo memorable. Si consideramos ese límite como fijo, umbral que lleva el nombre de Mnemosyne, el ámbito completo de la experiencia sonora es comparable a un tetracordio: entre sus dos notas fijas –el umbral de la percepción y el umbral de la memoria– varían las funciones del intelecto. Más allá del umbral de Mnemosyne, tras el que –como dice Martínez Marzoa– los dioses se sustraen, nada es cognoscible racionalmente; aparte de la experiencia inmediata, solamente sabemos lo que nos comunican las Musas por medio de sonidos. Las artes de las Musas –palabra, armonía y ritmo– son por tanto los géneros variables del *eĩdos* más duradero. Disponemos así de dos *tópoi* de referencia: las consonancias en el marco de la percepción inmediata y el ámbito de lo memorable. De un lado la experiencia delimitada por las consonancias, de otro un límite remoto hacia el que apunta el aprendizaje de las tradiciones, donde se pone a prueba el alcance de las palabras. De hecho sólo la experiencia inmediata es segmentable como el tetracordio. Para que haya alguna proporción entre ella y el ámbito de lo memorable, el lenguaje tiene que nombrar lo que se sustrae tras el umbral de la memoria. El nombre de los dioses –la fórmula nominal que incluye el epíteto "divino", con su pérdida de significación– permite establecer la proporción analógica entre los dos segmentos, proyectar el ámbito de la armonía perceptible sobre el ámbito del devenir más lento y más durable. Por un lado, el lenguaje funciona en consonancia con los instrumentos musicales, por otro desplaza el límite de lo memorable como si fuera la pieza móvil de un monocordio, el instrumento con el que los pitagóricos hicieron visibles la proporciones armónicas de una cuerda

vibrante, anclada por sus extremos a sendas pesas o puntos de anclaje (de un lado la percepción, de otro los dioses) y superpuesta a una escala graduada sobre la que la pieza móvil (como el intelecto) podía desplazarse. Cuando nombra a los dioses, el lenguaje topologiza una distancia insondable.⁶⁴⁴ Establece el límite diacrítico de lo memorable allí donde una parte de su significado se sustrae, la parte que no es conmensurable con las razones de la armonía y del ritmo. Entona propiamente un canon (que es como se llamaba la regla del monocordio) a dos voces: la voz de la razón que reconoce proporciones perceptibles y la voz de la tradición memorable, de origen divino. La armonía y el ritmo entran así en resonancia imaginaria con el ámbito de la memoria. El lenguaje hace corresponder sus distinciones diacríticas, que no son sino cortaduras arbitrarias en el continuo sonoro, con el umbral de la memoria remota y con el umbral de la percepción. Ésta es la manera en que se relacionan las potencias (percepción, intelecto y memoria) que Aristóxeno pone en juego para abordar su objeto de estudio, ésta es la duplicidad que subyace en su concepción musical del *eĩdos*.

En el umbral de la percepción, la razón halla un marco donde reconoce proporciones. Pero las consonancias más perceptibles se producen en la serie de resonancias que fraccionan la onda sonora multiplicando armónicos secundarios, en continuidad con las disonancias que las divisiones regulares del monocordio no representan, que la práctica instrumental incita sin embargo a reconocer. Ya hemos visto que la vibración de dos cuerdas afinadas en intervalos inferiores al semitono da lugar a explorar umbrales de regularidad distintos a las proporciones más patentes de la octava; induce a adentrarse en la física del sonido y a expresar nuevas regularidades por medio de razones proporcionales con los números de la octava, de la cuarta y de la quinta. La práctica musical muestra que

⁶⁴⁴ Cf. Lohmann, *op. cit.*, p. 71: "La palabra de los orígenes de la lengua es el nombre de los dioses – ¡y en el comienzo *todo* para el hombre era divino!–".

el umbral de la percepción de la armonía no es un límite fijo, aunque, a diferencia del umbral de lo memorable, aquí el sentido no se sustrae, sino que se hace perceptible en un límite desplazado. En la medida en que podemos escuchar fracciones del semitono en el canto y en el *aulós*, reproducirlas con la lira, analizar los microintervalos por medio del cálculo y más tarde hacerlos visibles con ayuda de aparatos electrónicos, sabemos que las consonancias llamadas "naturales" no representan el umbral de la percepción. Todas las culturas coinciden no obstante en reconocerlas, porque suman frecuencias muy perceptibles para el oído. Representan una selección de las resonancias que en parte es natural, porque responde a un hecho físico, y en parte es cultural. Cada cultura renueva su admiración por la armonía consonante y llama disonancias a distintos intervalos menores. La selección de dichos intervalos se realiza en el ámbito público de la *pólis* o del conjunto de la Hélade. El umbral variable de la percepción se fija por compromiso comunitario, en una convención hasta cierto punto equiparable con la denominación de lo sagrado. La convención selecciona lo relevante a ambos extremos del ámbito completo que la razón puede reconocer, si bien en el extremo del fenómeno perceptivo la realidad física del sonido no se sustrae a la investigación y al cálculo.

Debemos corregir, en consecuencia, al menos parcialmente, algunas afirmaciones de Aristóxeno. En primer lugar, sus reticencias frente a la condición de los instrumentos musicales, porque las irregularidades de los *auloi* contribuyen a configurar determinados géneros y modos de armonía antes de que la lira los integre en la tensión de sus cuerdas. En segundo lugar, su negativa a admitir el cálculo en pos de la regularidad de los intervalos, porque el oído musical busca intervalos más pequeños, nuevos umbrales de proporción que pueden ser cuantificados, aunque eso no reduzca la complejidad de los fenómenos armónicos. Finalmente, debemos relativizar el residuo de idealismo que persiste en su admiración por la

naturaleza prodigiosa de dichos fenómenos, que él mismo se ocupa no obstante de poner en su lugar entre otros aspectos del arte de las Musas. Los instrumentos musicales portan de generación en generación la posibilidad de revelar y hacer variar nuestra disposición para percibir y seleccionar proporciones en las vibraciones acústicas, igual que los signos del lenguaje portan la posibilidad de poner en juego nuestra capacidad para representar cosas. Sin ayuda de instrumentos, la armonía no se podría reproducir a voluntad y no podríamos llegar a comprenderla. Sin ayuda del cálamo, difícilmente hubieran podido Filolao y Arquitas llevar a cabo los cálculos en que Aristóxeno funda su teoría. Las consonancias son un hecho natural, pero su percepción está mediatizada, requiere la cooperación sostenida de las técnicas instrumentales con el oído. Dicho de otro modo: la armonía hay que acabar de producirla, salir a su encuentro, convertirla de nuevo en acto –ya sea musical, matemático o de lenguaje–, porque de lo contrario no residiría en parte alguna, por más que las oscilaciones periódicas de la onda sonora sean un hecho objetivo (pero ¿cuáles de entre ellas?), por más que nuestros sentidos estén naturalmente dispuestos para percibirlas. Para comprender la armonía hay que expresarla, convertirla en hecho compartible, aunque a veces resulte difícil expresar lo que intuitivamente hemos comprendido. Podemos cantar sin comprender la armonía, pero no teorizar sobre ella sin cantar o tocar un instrumento, sin fijar por escrito las ideas, sin trazar diagramas. He aquí un punto de partida para el estudio de las relaciones alógicas entre la armonía y el lenguaje: ambos trascienden sus realizaciones efímeras tan sólo en la medida en que les proporcionamos medios para trascenderlas. La trascendencia misma es un fenómeno inmanente al lenguaje y a la práctica musical, pero es la práctica musical –no el lenguaje– la que se presta a revelar el dinamismo de las formas sonoras, tanto de las más inmediatas y efímeras como de las más durables.

Resulta interesante a este respecto contrastar el asombro ante las proporciones armónicas con otra curiosa afirmación de Aristóxeno, en la que explica cómo entiende el proceder exhaustivo de su ciencia: "Es necesario que quien nos escucha intente comprender estas cosas correctamente sin prestar atención a si la explicación que se ofrece de cada una de ellas es exacta o aproximada, sino colaborando él mismo en el deseo de entenderla y creyendo que para su comprensión habremos sido suficientemente exhaustivos tan pronto como la explicación baste para embarcarlo en la comprensión de lo dicho".⁶⁴⁵ ¿Qué ciencia es esta cuya comprensión es indiferente a la exactitud (del cálculo matemático, se entiende); que halla su fundamento en otro tipo de exactitud, propio de la percepción compartida, y reclama el deseo de un oyente tan temerario como para embarcarse en ella con tales premisas? ¿Estamos ante un maestro reticente al cálculo o ante el que experimenta la necesidad de transmitir su asombro por otros medios, precisamente por medio de palabras y con ayuda más que probable de instrumentos musicales? Da la sensación de que en ese límite de aproximación, en el que se ha de producir la comprensión de la armonía contando con el deseo de entenderla, se tambalea la jerarquía tradicional entre el *lógos* en sentido estricto y la experiencia musical.

La comprensión del fenómeno musical se produce por aproximación al umbral en que la percepción es compartida como experiencia sonora inmediata, con ayuda de instrumentos y de palabras; por otro lado, hay una forma de exactitud propia de la armonía que no se confunde con el cálculo de sus magnitudes, que el lenguaje puede llegar a expresar, dejando a un lado lo aprendido con el *aulós* o con la lira; de ambas premisas se deduce que el lenguaje conserva y reproduce de algún modo la exactitud propia de la experiencia musical, distinta de la mera oposición diacrítica. La

⁶⁴⁵ *Ibíd.*, I, 16.

relación alógica que el lenguaje mantiene con el *lógos* propio de la práctica musical comporta pues al menos dos formas de exactitud: una comprensiva, que se genera en el campo invisible de la sonoridad; otra distintiva, que se puede hacer visible por medio de grafismos. Además de designar con mayor o menor precisión lo que la vista distingue, el signo lingüístico representa (es decir, pone en escena de nuevo y se pone en el lugar de) una exactitud que conoce de oídas. La teoría musical incorpora la experiencia de la armonía y del ritmo, retoma por otros medios el trabajo de la poesía. La antigua relación ancilar de la música respecto al *epos* de la tradición oral se invierte cuando la teoría musical se pone al servicio de su objeto. Una cuarta conclusión provisional se hace entonces posible: el *lógos* dinámico de la forma musical no mantiene con el lenguaje relaciones de semejanza al modo en que el lenguaje simboliza lo visible; se iguala con él en jerarquía para compartir el fundamento acústico de la certeza.

A la exactitud diacrítica de las palabras se superpone en el canto la exactitud de la percepción del *mélos hērmosménon* y de la sincronía rítmica. En el plano del habla o del escrito, las palabras no requieren hacer explícita la experiencia de la proporción sonora, pero disponen de ella como de un marco posible, preservan la memoria de un confín distinto al que la palabra designa, del que ésta puede alejarse o aproximarse. Más allá del campo de la experiencia inmediata, el lenguaje pretende además establecer el límite lejano del *tópos* memorable, quiere hacer coincidir la exactitud distintiva de las palabras y la exactitud eufónica de las consonancias con un tercer género de exactitud que podemos llamar fantástica o imaginaria. Duplica la distinción de la presencia visible en un extremo invisible, hasta el cual extiende el alcance de la armonía idealizada. Problematisa la experiencia sonora de la armonía haciéndola coincidir con el límite de la visibilidad. La exactitud distintiva del lenguaje

mimetiza, representa o simboliza los contornos de lo visible; la exactitud sonora no es simbólica, sino experiencial, proporciona un modelo de organización perceptible que el lenguaje hace extensivo hasta más allá del límite de lo visible; la exactitud imaginaria, finalmente, es producto de la *phantasía*: interioriza en una representación comprensiva los datos de la experiencia visible y los datos de la experiencia sonora, los sincroniza con el nombre de lo que se sustrae a la experiencia. Toda ciencia exacta, toda operación de cálculo, comienzan por la sustracción, los dioses andan detrás de toda unidad de medida. La resonancia del nombre de lo sagrado dibuja en la conciencia un recinto sagrado, un teatro de sombras, una escena invisible para la aparición del *phántasma*. Cuando las letras sustituyen a la poesía cantada en el registro de la tradición, simbolizan y renuevan esa trama entre lo visible, lo sonoro y lo imaginario. Tal es la estructura compleja del *lógos* que revela el estudio de las artes sonoras en Grecia antigua.

Desde el punto de vista de la filosofía, resulta inevitable mantener alguna reserva con respecto al uso del término *lógos* para referirse a las prácticas musicales. *Lógos* significa expresión verbal razonada con cierto carácter de mandato o de ley. Proviene de *légo*, que es recoger y escoger, juntar lo escogido, contar en el doble sentido de enumerar y de narrar, decir que selecciona y ensalza lo significativo. Mas la cosecha de palabras que merecen ser rememoradas pasa desde tiempos inmemoriales por el cedazo de la danza y del canto. El plural *lógoi* en Homero se aplica a fórmulas de encantamiento que –según Lasserre– podían ser proferidas con melodía y con ritmo.⁶⁴⁶ Si consideramos el *lógos* en sentido estrictamente verbal, se hace preciso relacionarlo con un sustrato

⁶⁴⁶ Cf. Lasserre, *op. cit.*, pp. 15-16 y n. 2. En *Ilíada*, XV, 393, Patroclo distrae a Eurípilo con sus *lógoi* mientras espolvorea medicinas en su negra herida. En *Odisea*, I, 56, la ninfa Calypso trata de hacer olvidar a Ulises su deseo de regresar a Ítaca con "palabras de dulce halago" que prometen la inmortalidad. Lasserre afirma que, en ambos casos, los *lógoi* son palabras de encantamiento. El término no vuelve a aparecer en Homero.

prelógico del que deriva un principio de organización de la experiencia almacenable por medio de palabras. El uso que hace la filosofía del término *lógos* es restrictivo, por oposición a la irracionalidad del decir musical de los poetas. Presupone una tradición de prácticas comunitarias de las que emerge la conciencia de las proporciones que el lenguaje puede nombrar. Siguiendo el camino abierto por Heidegger en su propósito de refundar la ontología, Johannes Lohmann considera la disposición particular de la lengua griega para preguntarse por el ser que se oculta tras las apariencias de las cosas: el discurso que "da cuenta" o "da razón" del mundo (*lógon didónai*) guarda correlación con fenómenos que en sí mismos tienen alguna proporción (*lógon ékhein*), como las consonancias de la octava que los pitagóricos expresaron por medio de números.⁶⁴⁷ Tales proporciones no son mera representación, sino realidad física, de modo que constituyen un terreno privilegiado para asentar los derechos de la ontología y un argumento en favor de las lenguas que combinan el conocimiento de la armonía y la capacidad para predicar el ser de los entes.⁶⁴⁸ Sirviéndose del ejemplo eminente del arte de las Musas, el *lógos* griego juega de esta suerte con una fértil ambigüedad, dando por supuesta la identidad de la expresión con la cosa que designa, de modo que la proporción es a un

⁶⁴⁷ Lohmann, *op. cit.*, p. 32: "De ello resulta que en griego hay coincidencia entre la proporción misma y el hecho de dar razón (en la lengua) de tal proporción". El autor considera como producto griego por excelencia el paso de la mentalidad primitiva que identifica nombre y objeto a "la conciencia de la lengua" como expresión del pensamiento. En esa evolución es determinante el papel del pitagorismo que, lejos de limitarse a ser una escuela entre otras, representa "el modo de pensar propio de Grecia arcaica", *ibidem*, p. 18. Tal modo de pensar implica una traslación de la lógica de la octava musical a la teoría general del número y en ella se funda una segunda traslación que acaba dando sentido gramatical al λόγος. Acerca de los λόγοι pitagóricos y su pretendida correspondencia con las estructuras gramaticales, cf. *ibid.*, p. 120. Sobre la "adecuación entre la expresión y la cosa", cf. pp. 146-147. Cabe preguntarse si "la conciencia de la lengua" sustituye realmente a la denominación mágica primitiva o simplemente le superpone otro estrato discursivo; o en qué forma precisa la adecuación entre las palabras y las cosas es algo más que un mito y puede ser objeto de ciencia.

⁶⁴⁸ En su propósito de servirse de la música para dar valor ontológico al λόγος, o de presentar la "verdad del ser" como si fuera una proporción pitagórica, Lohmann rebasa el rigor y la contención habituales en Heidegger. En *Le rapport de l'homme occidental au langage (Conscience et forme inconsciente du discours)*, con prólogo de sus traductores Michel Legrand y Jacques Schotte, *Introduction à la lecture de Johannes Lohmann*, Revue Philosophique de Louvain, 4^{ème} série, t. 72, n°16, 1974. pp. 713-766 queda muy patente su visión nacionalista en lo relativo al "inconsciente de las lenguas": la particular disposición de la lengua griega para decir el ser, propia de la raíz indoeuropea, quedaría preservada según el autor de manera eminente en lengua germana. Lohmann representa la vertiente filosófica de lo que Bernal llama "el modelo ario" de helenismo, creado por la filología romántica alemana en paralelo con el desarrollo del colonialismo y con el incremento del racismo a lo largo del XIX, cf. *Atenea negra*, pp. 216-222 y 227 y ss.

tiempo *intentio* subjetiva del decir y *substratum* óntico. Esta lógica que da cuenta del ser –dice el pensador germano– es el rasgo unitario de las artes liberales que la Europa medieval hereda de Grecia, entre las cuales "la música es la más antigua".⁶⁴⁹ La música se presenta así como heraldo del *lógos* heleno, arte que revela el orden del mundo con ayuda de las matemáticas. De ambas aprende la filosofía a convertir "una práctica puramente empírica en una práctica guiada por sus condiciones de posibilidad captadas teóricamente".⁶⁵⁰ Más tarde aplica su experiencia de la proporción a las ciencias del lenguaje, culminando la tendencia a la abstracción propia del pensamiento griego.

Lohmann tiene razones para afirmar que el sistema musical de la Hélade proporciona un primer modelo de "construcción ideal" con valor universal, pero se excede al decir que la "claridad" de ese modelo trasciende tanto sus orígenes étnicos como sus usos prácticos.⁶⁵¹ Para corregir tal exceso, resulta útil recordar que Aristóxeno proporciona una noción de las configuraciones musicales como resultado de una combinación de la fijeza relativa de las condiciones naturales de la percepción –que se dan con independencia de la ejecución, pero deben ser reproducidas por la tensión

⁶⁴⁹ *Mousiké et logos*, p. 44.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 47.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 31. Cf. p. 38: "los griegos han dado una forma simple y conceptualmente clara a todo lo que han tomado de otros pueblos", cuyas músicas –dice el autor– merecen tan poco el nombre de las Musas como las "filosofías" orientales el título de "verdadera filosofía" capaz de dar cuenta racional del mundo (*ibid.*, p. 103). La insistencia con que Lohmann intenta desligar las diversas aportaciones étnicas del sistema musical heleno –concebido retrospectivamente como "sistema perfecto" que comprende todas las variaciones de tonalidad, al cual se subordinan las diversas armonías y géneros– no le impide acentuar la preeminencia de la etnia doria en el ámbito heleno. Presenta la aportación del lesbio Terpandro, primer forjador del sistema musical en "dominio dorio" espartano, como una "reafinación" de la octava en "tono dorio", que preservó el nombre "de la etnia al servicio de cuyos señores se encontraba" y cuyas "deformaciones [...] recibieron por su parte el nombre de los pueblos bárbaros de Asia Menor" (*ibid.*, p. 93). La preeminencia de la armonía doria sería para Lohmann el fundamento de la teoría ética de las armonías. Con la predilección tardía por la armonía lidia se iniciaría la decadencia que llevará en la Edad Media al debilitamiento de la noción ética y a la conversión de los modos en meras "secciones de una escala recurrente" (*ibid.*, pp. 132-133). Lohmann combina así idealidad, predominio étnico y valor ético de las armonías de un modo tendencioso y muy poco científico. Es más bien el contraste y la integración de modos o géneros de armonía –no la preponderancia de uno de ellos– lo que da lugar a la sistematización de la octava y a la teoría ética descartada por Aristóxeno, quien por primera vez define el orden de los géneros dentro de la estructura panhelénica del tetracordio. La concepción ética de los modos no forma parte del "sistema ideal", sino que remite a sus orígenes étnicos. La degeneración de los modos en la música litúrgica medieval resulta de una sistematización meramente formal, consecuencia de la uniformización política y religiosa del Imperio romano de Occidente.

aproximada de los instrumentos sonoros y del oído– y las funciones variables integradas dentro del sistema, como los géneros de procedencia étnica diversa. La práctica musical porta en sí misma el germen de la teoría, nos emplaza en el umbral de la abstracción, nos lleva a considerar proporciones que pueden ser reproducidas, fijadas al cuerpo de un instrumento, por medio de la tensión de las cuerdas, de la distancia calculada entre los agujeros de una caña, del ejercicio de la voz. Pero las relaciones de proporción se vuelven tanto más precisas cuando más ahondamos en las cualidades materiales del instrumento.⁶⁵² No basta pues con reconocer que la teoría musical se construye a partir las cuerdas de la lira para afirmar de inmediato que éstas quedan en segundo plano sensible, en cuanto resulta aparente la claridad lógica del sistema.⁶⁵³ La construcción musical echa raíces en la oscuridad de la materia y no se eleva en el aire como edificio transparente sino en el espacio público, de forma localizada, ocasional y efímera, entrevista por la tribu en los días de celebración. Sus formas regulares se decantan en la memoria del corpus hereditario de canciones. Su presentación clara es objeto de la teoría, pero permanece a través de las generaciones porque se sustenta en las relaciones de los cuerpos vibrantes con el entorno inmediato. Resulta pues legítimo hablar de un *lógos* de la práctica musical que es a un tiempo condición natural y producto de las artes sonoras, distinto de su expresión matemática y de los tratados de armonía. La "idealidad del sistema" que proviene de la música griega no puede alejarse de la práctica, por mucho que sirva como herramienta para gobernarla hasta cierto punto, cumple en relación con ella una función ancilar. Lohmann oscila entre la exaltación ideal y la agudeza perceptiva cuando sostiene que el sistema musical griego no se reduce a un

⁶⁵² En la "archi-intuición" musical que asocia al nombre de Terpandro, Lohmann reconoce que música y teoría de la música "son todavía una misma cosa", cf. *ibíd.*, p. 111.

⁶⁵³ *Ibíd.*, p. 87. Menos comprensible resulta aún la comparación del instrumento musical con las figuras del geómetra, como herramientas materiales que no determinan la configuración lógica. Ni los instrumentos musicales son esquemas, ni meras herramientas auxiliares, ni las proporciones de la octava entidades geométricas.

"juego empírico" de consonancias y disonancias, sino que es "de forma inicialmente instintiva y luego cada vez más consciente, una forma ideal (<<*a priori*>>) proyectada y construida en la materia de la sensibilidad". La terminología kantiana puede confundirnos, pues tampoco se trata de una estructura "categorial" o forma pura del entendimiento –dice Lohman–, sino que responde a una "lógica existencial" que permite comprender la disposición regulada de los tonos haciendo un recorrido efectivo de sus posibilidades.⁶⁵⁴ Proyectar y construir en la materia misma de la sensibilidad tiene sus riesgos. La voluntad de encarnar un ideal de armonía distinto del imperativo kantiano, que garantiza la libertad en nombre de los principios universales de la razón, conlleva sometimiento a un principio de autoridad indeterminado, a no ser que concedamos a los seres inanimados cierta función reguladora que compense las aspiraciones de los seres dotados de voz, especialmente cuando se deciden a fijarlas en un tratado.

En tanto que las consonancias de la octava funcionan como universal irreductible a una cultura y sirven de fundamento para una ontología de las proporciones, la pretensión de fundar una teoría del ser en las estructuras del lenguaje resulta discutible y reclama especial cautela. No sólo porque el pensar venga condicionado por las estructuras de la lengua particular en que se expresa, sino porque los universales lingüísticos se apartan de toda correspondencia con las cosas para establecer una lógica autorreferencial, un sistema de distinciones cuyo propósito no es contemplar el mundo sino delimitarlo para operar con él. Cuando afirmamos que el lenguaje estructura el mundo, en realidad estamos diciendo que se superpone a él para señalar límites que el hombre modifica constantemente, según va construyendo unas veces y destruyendo otras. Los signos lingüísticos no necesitan correspondencia con los objetos que representan, fuera

⁶⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 109-110.

de la convención arbitraria sostenida con esfuerzo. Sin embargo el poder de las palabras para establecer infinitas conexiones no se resiente un ápice por ello. Al cabo de muchos milenios de evolución, su capacidad para registrar operaciones efectivas comporta también la posibilidad de iluminar verdades imprevistas dentro del *corpus* inmenso de la lengua y de sus relaciones con un mundo cada vez más ajustado al ámbito de la significación. Conforme el mundo se civiliza y se hace más plano, el lenguaje se densifica, adquiere la capacidad de remover en la memoria asociaciones profundas, de modo que alcanza a representarse la posibilidad de decir algo distinto a lo que representa. En eso reside acaso lo que Heidegger llamaba "abrir un claro" para que "la verdad del ser" se manifieste en el lenguaje. El lenguaje no contiene el ser de los entes sino cuando deja de representarlos y de operar con su valor. En consecuencia, sólo es "la casa del ser" cuando poéticamente habita al lado de las cosas a la intemperie.⁶⁵⁵ En cambio la música es refugio frecuente de las palabras que se desligan de su obligación inmediata de representar. La verdad del ser muestra en las consonancias de la octava al menos una de sus caras. Pero una supuesta homología entre palabras y cosas semejante a las razones matemáticas de la octava, un sistema ideal que traslade las proporciones audibles al espacio visible, más allá de las posibilidades eufónicas de la voz y de las condiciones físicas del sonido, entra de lleno en el terreno de la fantasía. La "construcción ideal" –que es la fantasía propia del discurso teórico– cristaliza a orillas de la tradición ancestral y de la experiencia sensorial (a orillas de la *phōnē*). Lejos de sujetarse al dominio de la representación, el fenómeno musical requiere una comprensión igualitaria de las materias y de las formas que intervienen en él, sin que eso implique

⁶⁵⁵ Heidegger da comienzo a la *Carta sobre el humanismo* con la metáfora de "la casa del ser", pero termina invirtiendo los términos en una metáfora de la intemperie: "El pensar se encuentra en vías de descenso hacia la pobreza de su esencia provisional. El pensar recoge el lenguaje en un decir simple. Así, el lenguaje es el lenguaje del ser, como las nubes son las nubes del cielo". Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 2000, pp. 11-12 y 90.

reducir sus diferencias extremas. El *lógos* del sistema musical griego no es construcción teórica, sino trama compleja de palabras, armonías, ritmos e instrumentos, según la definición del *mélos* propuesta por Aristóxeno.

En Platón y en Aristóteles, el *lógos* había adquirido ya un sentido propiamente lingüístico: era el enunciado que atribuye legítimamente un predicado a un sujeto, la proposición controlada por una definición inteligible, ajena en particular a las oscuridades espectrales del continuo sonoro. Pero cuando sus antecesores pitagóricos llamaban *lógoi* a las consonancias expresadas por medio de números, en tal designación se esforzaban por comprender los intervalos más pequeños, algunos de ellos imperceptibles; y, cuando se atrevían a calcularlos, se arriesgaban a apartarse del oído musical. La proporción expresada por medio de números hunde sus raíces en un *lógos* que se resiste a ser enunciado, que se sustrae a la apariencia y solamente se revela por medio de refinados artificios. Aristóxeno reclama un *lógos* distinto, opone a los cálculos pitagóricos la percepción de las armonías y de los ritmos, busca el fundamento de su ciencia en el compromiso entre el fenómeno acústico y el oído. El hecho musical reclama la revelación de su estructura implícita, pero ésta no es posible sin aproximar el oído a las fuentes del sonido musical. Mientras la línea de pensamiento que va de Pitágoras a Platón –y en cierto modo llega también a Aristóteles– idealiza el ente matemático como paradigma de la forma pura, o concibe la forma substancial con la estabilidad del ente visible, Aristóxeno recupera la inspiración de los naturalistas antiguos, con las mismas herramientas lógicas que Aristóteles empleó para desautorizarlos. La armonía y el ritmo son principios naturales para el hombre porque estructuran su percepción del mundo. El hecho de que comprometan al oído con umbrales variables de escucha y con la diversidad étnica de los géneros musicales no altera su condición de *phýsis*, "cuasi-principio" relativizado, porque no funciona como causa.

Esta idea de un *arkhḗ* que no es causal tiene un cierto carácter inquietante en el seno del Liceo.⁶⁵⁶

Tampoco son la armonía y el ritmo como los elementos de la naturaleza que los presocráticos elevaron a la categoría de principio cósmico, pero operan con un dinamismo comparable, en un estrato intermedio entre la naturaleza y el lenguaje. Median en los intercambios simbólicos por los que la palabra alcanzó a medirse con el poder destructor del fuego. Heráclito de Efeso llamaba *lógos* al fuego, como principio y razón del universo en que se resuelve toda cosa. En el verbo sagrado, cuyo significado en parte se sustrae tras el umbral de Mnemosyne y en parte se manifiesta en el coro de Las Musas, se prolonga en cierto modo el fuego originario del cosmos. El *lógos* griego que da cuenta del mundo evoluciona de esta suerte en un lento devenir expresivo que comprende la acción de los elementos, la mediación de las Musas, el intercambio de atributos divinos entre Hermes y Apolo, las proporciones armónicas del cosmos y de la psique, el compromiso perceptivo del oído humano, la proposición que aspira a ser verdadera. No podemos entender el *lógos* de la práctica musical como una matemática exacta o una lógica sin contradicción, pero parece indispensable atender a su implicación con el devenir del *lógos* propiamente dicho a lo largo de todos sus avatares. La ciencia necesita velar su íntima relación con las artes sonoras, interponer una tábula rasa de silencio expectante, para escenificar la aparición de su objeto. Como contrapartida de esa necesidad funcional del lenguaje más riguroso, la inteligencia puede expresar su viveza por medio de los instrumentos musicales, sin necesidad de articular palabras, aunque eso no quiera decir que pueda prescindir de ellas para

⁶⁵⁶ La armonía no es causa eficiente a la manera del músico ejecutante; ni causa material a la manera del instrumento; ni enteramente causa formal a la manera de una sustancia; ni enteramente causa final que dependa de la actualización de una potencia. Es una organización formal pre-actualizada en la percepción, la cual dispone de diversas funciones o potencias variables para aproximarse a ella. Aristóteles hace un ejercicio manifiesto de prudencia en su definición del ámbito de la teoría musical como ciencia aproximativa y relacional, en oposición a los que la conciben como modelo de ciencia exacta, cf. *op. cit.*, II, 32: "ni como saber puede ser despreciada por un hombre sensato [...] ni es tan importante como para ser autosuficiente, según algunos creen".

aprender a hacerlo. Las palabras escenifican un ámbito ideal que la música materializa por sus propios medios en el espacio. Abren en el interior de la conciencia una escena para la *phantasía* que la música llena de formas variables y efímeras, como invisibles lenguas de fuego. En continuidad con las transformaciones musicales que se aceleraron en Grecia durante el siglo V, los instrumentistas del siglo XX han llevado a extremos inauditos la búsqueda de la perfección sonora por caminos diversos. Unos se someten a disciplina académica regulada por la escritura meticulosa, mientras otros han convertido por vía intuitiva la mera habilidad técnica en pensamiento lúcido. Unos aspiran al beneplácito de las instituciones, otros prefieren transformar lo sagrado en juego. Ambas vías nos enseñan algo acerca del soplo que alimenta la ilusión de las formas puras. La academia europea se confronta desde hace un siglo con el pensamiento musical de origen africano, ninguno de los dos ha desdeñado, por fortuna, tomar ejemplo del otro. Los herederos negros de la antigua aulética griega han desarrollado poderosos argumentos para combatir las reticencias de Pitágoras, de Platón y de Aristóteles ante los instrumentos que ocupan la boca, deforman el rostro y llenan los oídos de viento. Pese a tales reticencias, el capítulo dedicado a la música en los *Problemas* aristotélicos comenzaba con una interesante pregunta relativa a los aerófonos: "¿Por qué escuchan el *aulós* quienes sufren y quienes se divierten? ¿Es para tener unos menos pena y otros más alegría?".⁶⁵⁷ La teoría ética de los *órgana* y de las *harmoníai* adquiere otro sentido si un instrumento musical ajeno a la palabra –pero partícipe de su mismo aliento– conduce el ánimo adelante, por el camino que se aparta de la pena.

⁶⁵⁷ Aristóteles, *Problemas*, XIX, 1, *op. cit.*, p. 254.

11. EL METRO EN SU TRAMA SONORA

Entre los griegos de los periodos arcaico y clásico, el ritmo musical no se convirtió en asunto de interés fuera del verso. La preocupación por las proporciones visibles alcanzó, en contrapartida, un alto grado de elaboración. Eso no quiere decir que los antiguos griegos careciesen de sentido del ritmo específicamente gestual y sonoro. El batir del pie sirvió para ajustar las palabras con las *harmoníai* y con los movimientos de la danza, el ritmo percutido fue compañero ocasional de ésta última, pero no mereció especial atención artística o teórica. Los instrumentos de percusión no cumplieron en Grecia una función tan relevante como la lira o el *aulós*. Estos hechos guardan quizá relación con el borroso recuerdo que – según el testimonio de Platón– Sócrates preservó de la enseñanza rítmica damoniana. El fundador de la Academia ejerció en este punto su derecho a preservar para la posteridad lo que interesaba a sus elevados fines.⁶⁵⁸ Era frecuente, no obstante, el uso de crótalos de madera o concha (*krótala*) y de címbalos de bronce (*kymbala*), según se observa en las pinturas de vasos. Los idiófonos articulados para ser entrechocados con una mano fueron conocidos en Sumeria en una fase temprana del tercer milenio y luego también en Egipto. Los címbalos fueron usados en Creta desde época minoica. West aclara

⁶⁵⁸ Laloy, *op. cit.*, pp. 288-289, resume en pocas líneas la evolución de las preocupaciones de los griegos clásicos por el ritmo musical antes de Aristóxeno. Subraya la sorprendente falta de atención de los pitagóricos al respecto, haciendo constar que los maestros de música enseñaban a batir la medida. Alude a un tratado perdido de Laso de Hermione, considerado como el primer tratado musical de Grecia, en el que la parte dedicada al ritmo debió de ser "muy elemental". Sobre Laso de Hermione, cf. Lasserre, *op. cit.*, pp. 34 y ss. Las burlas de Aristófanes en *Nubes* indican que el propósito de razonar acerca de los ritmos era novedoso a la vez que risible en la Atenas del siglo V. Laloy atribuye a la dramaturgia argumental de Platón el olvido socrático de la teoría rítmica de Damón: "hace como si la conociera mal", en tanto que se ocupa con detalle de sus ideas sobre armonía. "Platón se acuerda ciertamente de los ataques de Aristófanes y pretende mostrar que Sócrates no perdía su tiempo en satisfacer tan vanas curiosidades, buenas para Damón el músico, no para un filósofo".

que este tipo de instrumentos tenían su lugar en reuniones festivas de los griegos, pero no intervenían en el teatro ni en los concursos musicales ni en el culto.⁶⁵⁹ En algunos vasos arcaicos aparecen en manos de hombres, pero luego se generalizó la representación de bailarinas tocando crótalos o címbalos al lado de auletas o citaristas masculinos. Sólo un tambor de mediano tamaño (*týmpanon*), también de origen probablemente oriental, era común en danzas orgiásticas relacionadas con Dioniso o con la Diosa Madre y su uso se asociaba, una vez más, principalmente con las mujeres. Un tipo especial de calzado, llamado *kroúpeza*, equipado con elementos resonadores, fue usado por los auletas para marcar el ritmo en las danzas corales. Pero, en general, la percusión en Grecia antigua no rebasó el nivel de las prácticas populares; no alcanzó, podríamos decir, derecho de ciudadanía: corrió una suerte comparable con la de las mujeres, los esclavos y los extranjeros.

El ritmo musical desempeñó un papel no desdeñable en la *pólis*, pero su naturaleza fue encubierta por un reparto de valores que puso en primer término la voz y los instrumentos productores de melodía. El término *rhythmós* no adquirió sentido musical hasta que entró a formar parte de la definición platónica del *méllos*, sin que se considerase necesario distinguirlo del metro del verso. Cuando Aristóteles proporcionó en su *Retórica* el primer testimonio de una clasificación de los ritmos, reflejaba probablemente ideas generalizadas entre los maestros de música de su tiempo. Pero el ritmo musical no hizo patente su condición independiente del lenguaje hasta los *Elementa rhythmica* mal conservados de Aristóxeno de Tarento, e incluso entonces se preservó la terminología métrica para designar sus patrones. La idea de "forma proporcionada", que el

⁶⁵⁹ West, *Ancient Greek Music*, pp. 122 y ss. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, *op. cit.*, pp. 155-157. Chailley no dedica a los instrumentos de percusión más de media página, cf. *op. cit.*, p. 75. Reinach, nueve líneas exactamente, y para completarlas se ve obligado a aludir a la comparación con las "bailarinas gaditanas" e incluso con las estrellas del cuplé, cf. *op. cit.*, pp. 131-132. Su capítulo sobre la rítmica, sin embargo, tiene un carácter precursor y merece ser consultado con atención, cf. *ibidem*, pp. 72-116.

sentido originario de *rhythmós* expresaba, se convirtió en finalidad suprema en el terreno de las artes visuales, de la filosofía y de las ciencias, imprimiendo el sello por el que reconocemos el clasicismo heleno, pero las cuestiones del ritmo musical debían de sonar a los griegos cultos como un asunto vulgar, demasiado obvio, tan necesario para el aprendizaje como desdeñable entre las artes de interés ciudadano. Sólo merecieron atención en el terreno eminente del verso, una vez que fijado por escrito se prestó a hacer visibles estructuras sonoras desatendidas en la práctica corriente. Por medio del metro del verso, la voz se adueñó así del dinamismo que compartía con los pies y con las manos.

La métrica sustituye la experiencia rítmica por la huella que ésta imprime en el verso, de suerte que lo que es producto de una cooperación funcional entre diversos planos de actividad se presta a aparecer como materia verbal. Deja caer en el olvido el evento musical para considerar la forma durable del verso escrito, sin dar valor al hecho de que la experiencia rítmica se transmite oral y gestualmente de generación en generación y reclama aprendizaje en paralelo con el habla y con las letras. Los metricistas se refugian en la evidencia documental, en la posibilidad de regular el verso con referencia exclusiva a la cantidad silábica, las letras ensayan la sustitución del ritmo musical por un fenómeno exclusivamente lingüístico, pese al hecho de seguir llamando a sus medidas "pies". Durante el periodo clásico, el ritmo musical no se distinguió del metro, pero en época alejandrina la métrica ejerció su dominio sobre los estudios literarios, investida por el vigor que le proporcionaba una larga y prestigiosa tradición de poesía cantada.⁶⁶⁰ Apoderándose de una función básica

⁶⁶⁰ Cf. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes, *op. cit.*, pp. 164-165: "Es evidente que los autores anteriores al siglo IV, que se acercaron a los campos de la teoría, no parece que sintieran la necesidad de hacer una clara diferencia entre los aspectos métricos y rítmicos de una obra, uniéndolos o no dejando clara la verdadera naturaleza de cada uno de ellos [...]. [...] las reflexiones de autores griegos en torno a las distintas estructuras métricas de los textos poéticos se nos han conservado en manuales muy tardíos [...]. Así, aunque se hable de estudios anteriores, sólo nos podemos remontar a los trabajos de los sofistas, en el siglo V a. C., que parten de estudios que pertenecen al campo de los γραμματικοί, de los que posteriormente surgiran los especialistas

del viejo arte de las Musas, al cual volvía parcialmente la espalda, la métrica se arrogó derechos de señorío sobre las nuevas técnicas del saber. La filosofía, la gramática y la retórica reconstruyen, cada una a su modo, una imagen del origen del que intentan distanciarse: Platón renueva el uso del mito y sublima el modelo armónico de los pitagóricos; la gramática sistematiza en un *corpus* escrito los signos transmitidos por tradición oral; la verdad del *lógos* concebido como principio de la naturaleza, a la que desatiende el sofista que sólo busca persuadir, reaparece en sus ejercicios retóricos como verdad intrínseca del lenguaje mismo. No ocurre otro tanto con la métrica que, al renunciar a su linaje poético-musical, corta los puentes con la realidad y se entrega a una mera clasificación de las variantes del verso. Este hecho, que pudiera parecer irrelevante para la historia del pensamiento occidental, acaso encubra uno de sus puntos más sensibles, pues en el verso griego se prepara la transición hacia otras formas de discurso que aspiran a representar las estructuras del ser.

Debemos por tanto intentar reconstruir la función del *métron* en el medio en que se gesta, aunque no podamos ir más allá de hipótesis plausibles, empezando por considerar su relación con las actividades rítmicas más primarias del ser humano. Algunas de ellas hunden sus raíces en la naturaleza del comportamiento animal: caminar, correr, golpear, balancearse, repetir sonidos vocales inarticulados, imitar los gestos de un semejante; otras son formas culturales universalmente extendidas, como la danza. El aprendizaje del habla se apoya en una trama de comportamientos recurrentes que responden a los ciclos de la naturaleza y de la vida comunitaria, en la cual el sonido articulado se encuentra reiteradamente con lo que quiere significar. La danza, junto con la pintura rupestre, es la primera representación consciente de las relaciones entre el grupo humano y su entorno. Mucho antes que la escritura, actúa como procedimiento gestual-sonoro de

propiaamente dichos, los μετρικοί". Ya hemos aludido al hecho de que Aristóteles atribuye a los μετρικοί la definición correcta de los fonemas y de las sílabas, cf. supra 210 y n. 432.

selección del lenguaje. C. M. Bowra ha reconstruido una imagen de las condiciones en que la actividad rítmica de los pueblos cazadores-recolectores condujo a la práctica del canto, cuya función primera fue reanimar el sentido de los ritos y relatos ancestrales que con el paso del tiempo se van haciendo oscuros, y realzar sus elementos más significativos por medio de expresiones que concitan la emoción.⁶⁶¹ La actividad rítmica compartida se desarrolla en paralelo con el lenguaje y de la interacción entre ambos resulta otro lenguaje más selecto, radicalmente distinto del habla corriente en su forma, en su contenido y en sus fines comunicativos.

Observemos qué factores intervienen en esa decantación poética del habla. De un lado el verso toma por modelo ciertos segmentos de la cadena hablada, fórmulas que se singularizan por su significado eminente, como las jaculatorias rituales o los encantamientos, que tienden a ser repetidos en ocasiones particulares; de otro lado se sirve de sonidos vocales sin significación, secuencias silábicas articuladas según los requerimientos de la danza, que en opinión de Bowra representan "el género de canto más temprano practicado por el hombre".⁶⁶² Haciendo uso de la voz como instrumento, acompañada por otras herramientas productoras de sonido, una tonada reconocible refuerza el sentido ritual de la danza, aumenta su alcance en el espacio circundante, proyecta hacia el aire la actividad que comparte con los pies y aún la respiración de los participantes. La música contribuye a configurar la actividad colectiva como evento memorable. El ritmo y la melodía se acoplan para engendrar un soporte que le va a permitir a la palabra alzarse hacia un plano más elevado. La expresión significativa no es necesariamente rítmica ni melódica, aunque comparta con la música sus materiales y sea capaz de hacerse

⁶⁶¹ Cf. Bowra, *Primitive Song*, p. 29: "La canción emerge de la acción rítmica y a ella le debe algunas de sus características más importantes. Tal acción es más vieja y temprana que las palabras rítmicas, que son añadidas para proporcionarle un nuevo elemento clarificador". Y p. 261: "[...] la canción pertenece a un estadio de desarrollo más tardío que las danzas y los ritos [...]. La danza es uno de los más tempranos intentos del hombre por moverse en un mundo imaginario de su propia creación".

⁶⁶² *Ibidem*, p. 59.

musical. Su función en el canto vendría preparada –si hacemos caso a la reconstrucción de Bowra– por el golpe de voz asociado al movimiento de la danza. De esta suerte la sílaba resulta ser –tal como pretende la métrica y como sospechaba quizá Aristóxeno– el pilar en que se sustenta el edificio poético; mas ni la métrica, ni la lingüística ni la musicología aclaran en qué preciso sentido, por lo que pudiera ser tarea propia de la filosofía intentar hacerlo desde un planteamiento interdisciplinar.

Para convertirse en unidad métrica propiamente dicha, la sílaba debe variar su duración de manera más o menos proporcionada, igual que hace la melodía asociada al ritmo. No basta con el mero golpe de voz para que el *métron* se configure como estructura en la que alternan sílabas de duración distinta y conmensurable, a la que la frase hablada puede ajustarse. La sílaba se hace cargo de las posibilidades del ritmo y de la melodía, a la vez que forma parte de la cadena significativa. En el canto primitivo –dice Bowra– nada hay que pueda llamarse metro con propiedad, no hay regularidad recurrente de patrones verbales definidos por la alternancia de duraciones breves y largas o de acentos débiles y fuertes. Pero los inicios del metro son perceptibles desde el momento en que las palabras se ajustan a una melodía, pues entonces se hace manifiesta la tendencia a la regularidad de los versos isosilábicos o que contienen el mismo número de acentos fuertes, cada vez que la melodía se repite. Un germen de melodía asociado al ritmo parece hacer de condición previa para que el cantor primitivo se entregue a la tarea de adaptar la frase significativa al canto en el marco de la danza colectiva. El metro propiamente dicho vendría después, como reducción de la experiencia orquéstica y musical al plano del habla poética, dando lugar a la posibilidad de normalizar las variaciones de duración en el plano de la lengua, lejos ya de la necesidad de atenerse al origen de la secuencia propiamente musical. "El metro depende en última instancia de la música [...]. La extensa variedad de sistemas métricos en la literatura

posterior indica que, en la poesía temprana, lo que realmente contaba era el ritmo y que el metro evolucionó a partir de ahí de diversas maneras para cubrir las necesidades del canto".⁶⁶³ La precedencia en el tiempo del canto glosolálico con respecto al verso significativo puede ser discutida, porque la repetición de una frase convertida en jaculatoria o encantamiento también puede derivar en canción; Bowra aduce sin embargo testimonios que demuestran la frecuencia de ese tipo de canto entre pueblos que hasta hace relativamente poco tiempo compartían modos de vida propios del Paleolítico superior;⁶⁶⁴ lo cual obliga a pensar que el metro del verso no es un fenómeno exclusiva o eminentemente lingüístico.

Entre el golpe de voz asociado al paso de danza y la fórmula verbal del encantamiento o de la jaculatoria se produce un fenómeno como el que Deleuze y Guattari llaman "doble atracción".⁶⁶⁵ Son usos paralelos que permiten saltos y conexiones de uno a otro, no sólo aproximar las duraciones respectivas de la frase y de la sílaba, alargando ésta con o sin variaciones de altura y contrayendo aquélla en un grupo fónico que funde o elide fonemas en torno a un núcleo de mayor peso, sino –lo que es más importante– también mimetizar sus funciones respectivas. La secuencia de sílabas sin sentido se asocia en la danza a insinuaciones gestuales que la hacen devenir significativa, en tanto que la información que contiene la frase verbal se abandona, deviene insignificante al apoyarse en el ritmo que conoce gracias a la conexión de la sílaba con el batir del pie. Cuando la sílaba se alarga o

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁶⁴ Bowra cita ejemplos de los yamana de Tierra de Fuego, los esquimales de Alaska, los veddas de Sri Lanka o los arapahoes norteamericanos, cf. *Primitive Song*, pp. 58-60.

⁶⁶⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari llaman "doble atracción" o "doble devenir" a la relación entre dos especies distintas –como la abeja y la orquídea– que por necesidad de intercambio adoptan formas y funciones recíprocas, cf. *Mille Plateaux*, pp. 17 y 360. La idea es aplicable a las funciones opuestas –musical y significativa– de la voz: la música es una "desterritorialización" o una "maquinación" de la voz, *ibidem*, pp. 371 y 373. La misma obra plantea una concepción de la realidad física, orgánica o psíquica en planos o estratos entre los que se produce la interacción, por contacto inmediato o por fallas, como en geología. Este modelo estratigráfico, que también comprende procesos de desestratificación, se opone a la doble articulación meramente lingüística, cf. pp. 55 y ss. Deleuze y Guattari entienden el ritmo del mismo modo, como interacción entre planos de actividad y no como medida lineal: "El ritmo no nunca está en el mismo plano que lo ritmado", cf. p. 385. Es la misma idea que encontraremos en los *Elementa rhythmica* de Aristóxeno de Tarento. Entre el batir del pie y la voz se da ese tipo de superposición interactiva.

se repite imitando la longitud y la intención de la frase, da lugar a una variación melódica sujeta a la atracción de las consonancias y alcanza un sentido participativo que diverge respecto de la significación. La función melódica y la función significante de la voz se sirven una de otra para sus fines respectivos, pero su divergencia sirve por otro lado al interés común de la *pólis*. Además de fundamento, la sílaba es nudo y encrucijada, *tópos* físico en que se producen los intercambios entre el paso de danza, la voz, la melodía y el significado. Desde este punto de vista, Aristóxeno tenía motivos de sobra para prestar atención a la homonimia entre la sílaba y el intervalo de cuarta, al que los pitagóricos llamaron *syllabá* antes de que se apropiasen del término los gramáticos y los metricistas. Hemos visto que su comparación de las leyes de la armonía con las del lenguaje resulta confusa, pero quizá podamos ahora profundizar un poco más en las intenciones de su pensamiento.

Al contrastar la acepción más reciente y generalizada de *syllabá*, *syllabé* o *xyllabé* con su antiguo sentido musical, Aristóxeno reaviva la tradición pitagórica, pero con intención de aplicar al intervalo musical un modelo de unidad o cohesión distinto del número. Se sirve del "giro lingüístico" que ha tomado el término aplicado a las armonías tan sólo un siglo antes, con objeto de fortalecer la lógica de su teoría armónica sin ayuda del cálculo o de la construcción geométrica. Pretende poner al día los estudios musicales desde la perspectiva de las ciencias del lenguaje en pleno desarrollo, pero al mismo tiempo intenta preservar a toda costa la verdad latente en su objeto de estudio, que inevitablemente escapa a los razonamientos que se enseñan en el Liceo. *Syllabé* quiere decir "vínculo" y proviene del verbo *lambánein*, que significa "coger" o "tocar" y –en sentido figurado– "percibir con los sentidos" o "captar con el pensamiento". En el compuesto *syllambánein*, que designa igualmente el "prender" y el "comprender", el prefijo refuerza la idea de conjunción que está

implícita en la raíz del verbo. Referido al intervalo de cuarta o tetracordio, el término *syllabé* nombra el vínculo paradigmático de la armonía entre dos notas, ya sean sucesivas o simultáneas.⁶⁶⁶ En su acepción gramatical posterior, la sílaba es golpe de voz que generalmente vincula sonidos consonánticos y vocálicos, aunque también puede consistir en una simple vocal. A la luz del uso musical del término, la sílaba del habla aparece como consonancia de *stoikheia* o "elementos", que es como los gramáticos llamaban también a las "letras", en tanto que componentes mínimos de las palabras.⁶⁶⁷ La cuestión es determinar el modo de vinculación de esos elementos, que en la sílaba del habla se juntan en orden sucesivo sin exigir "comprensión", pasando casi desapercibidos en favor del significado que reclama toda la atención, a diferencia de las notas cuya relación de armonía se recrea en la memoria inmediata. La sílaba del canto preserva otra suerte de vínculos que se resisten a fundirse en la cadena significativa. Antes de que se usase el alfabeto fonético para representar y fijar los sonidos del habla, la sílaba era el "elemento" básico del habla y del canto con toda su complejidad: unidad rítmica

⁶⁶⁶ Lohmann, en *Mousiké et logos*, p. 22, relaciona λαμβάνειν y su derivado λῆψις con la *sumptio* o *assumptio* que en lengua latina significan también la "acción de coger" y las premisas del matemático o del lógico. Por dar vigor a su percepción del "sistema ideal" de la música griega, interpreta λαμβάνειν como "pulsar" las cuerdas y συλλαβή como "ataque simultáneo elemental" de las notas en intervalo de cuarta, aduciendo un uso frecuente ("docenas de veces") por parte de Aristóxeno con ese sentido preciso. En el tratado de armonía del tarentino aparece λαμβάνειν docena y media de veces significando generalmente "comprender", unas veces en el sentido pasivo de "experimentar", "captar" o "percibir" una diferencia, otras en el sentido activo de "abarcar", "alcanzar" u "obtener" un intervalo. También adquiere la significación de "suponer" o "adoptar" un principio (Bélis muestra que este uso proviene de Aristóteles, cf. *Aristoxène de Tarente et Aristote*, pp. 193, 248). Finalmente, el sentido más activo y musical de λαμβάνειν como "formar" consonancias se precisa con media docena de apariciones del derivado λῆψις (lo que suma en total dos docenas justas). Pero en ningún caso esos términos significan "pulsar las cuerdas" –aunque el empleo auxiliar de la lira pueda estar naturalmente implícito, como también el de diagramas lineales para representar los intervalos sucesivos – ni tampoco el "ataque simultáneo" de las mismas. No hay razón para deformar el concepto de "exactitud" relativa, propio de Aristóxeno, en favor de un ideal de sistema que aspira a la exactitud matemática, pero adolece de falta de rigor en el acercamiento a los hechos. Tanto cuando habla de intervalos como cuando se refiere a la sílaba, Aristóxeno parece pensar el vínculo que expresa συλλαβή entre elementos sucesivos más que simultáneos. La simultaneidad o sincronía del vínculo entre elementos de la expresión pone en juego niveles de actividad que no son propiamente "lógicos" hasta que no se introduce la unidad abstracta del tiempo primario, como hace Aristóxeno en los *Elementa rhythmica*. Se trata pues de un concepto rítmico, no propiamente armónico.

⁶⁶⁷ Lohmann, se apoya en Hermann Koller, *Stoikheion*, Glotta, XXIV, 1955, pp. 161-174, para afirmar que el término στοιχεῖον también procede del campo de la teoría musical, igual que συλλαβή. Cf. *Mousiké et logos*, p. 102: "Creo a decir verdad que todos esos conceptos pertenecen a la primera ciencia pitagórica considerada como un todo, y no tanto a tal o cual disciplina bien definida, y que sin embargo la teoría de la música es de primer rango, que se anticipó a la doctrina gramatológica de la lengua y constituye incluso, en cierto modo *en grado sumo*, la ciencia primera".

sincronizable con los movimientos de los pies o de las manos; golpe de voz susceptible de ser melodizado; y articulación de consonantes y vocales en una unidad significativa superior. La *syllabé* de Aristóxeno hace entrar en sintonía más de dos cuerdas.

Para completar la caracterización de esa unidad compleja conviene introducir algunas observaciones más. La primera concierne a su dimensión temporal: los elementos de la sílaba no son exactamente como notas simultáneas, pues consonantes y vocales se vinculan en el orden de la sucesión, aunque los percibamos como unidad sincrónica. A la hora de hablar, nos contentamos con hacer perceptible su vínculo, porque el significado apremia en el orden de la sucesión. Sólo con ayuda de una representación gráfica podemos alcanzar a distinguirlos. Tampoco la idea que nos formamos de la sucesión a lo largo de la cadena hablada es muy precisa, porque está condicionada por la presentación lineal de la escritura. Por oposición a la distinción de los fonemas gráficamente representados –y de los objetos que a su vez contribuyen a representar–, solemos hablar de continuo sonoro, pero no habría sonido sin choque o roce, es decir, sin cierto grado de discontinuidad o alteración perceptible. Idealizamos el continuo sonoro para aproximarnos al enigmático silencio de las cosas por medio de la fluidez invisible del sonido. La señal acústica, sin embargo, en sí misma es discontinua. Proveniente de una alteración de medio audible y entrecortada por numerosos obstáculos, está destinada a desvanecerse en lo inmediato, volcada hacia el límite entre lo perceptible y lo imperceptible. Lo que designamos entonces, cuando hablamos del continuo sonoro, por oposición a las unidades discretas del *lógos*, es en verdad una continuidad indescifrable entre el sonido y el silencio, entre lo visible y lo invisible.

Del relativo silencio del cuerpo emerge la columna de aire que vibra en el aparato fonador y es modificada por sus apéndices y cavidades extremas antes de salir al aire. Apenas esbozado el primer

fonema consonántico, a través de la vocal más o menos abierta y prolongada que le sigue, la voz se entrega al choque con las resistencias del entorno, antes de apagarse o dar paso a otra consonante. El sonido busca de continuo sus límites en un ámbito de reverberaciones que mueren ensanchando su curso. Lo que llamamos continuo sonoro está hecho pues de discontinuidad precaria, de intersecciones de ondas que se desvanecen como cristales en deshielo, invisible geometría efímera. La dimensión temporal es un caudal de formas fugaces. En la trama que la pone en relación con el entorno, la sílaba del habla o del canto nos contenta con apariencias de sincronía o de continuidad, pero no porque nos resignemos a una percepción defectuosa o seamos propensos a la ilusión enfermiza, sino porque para cumplir sus funciones le basta con asomarse a los límites del entorno, con dar lugar a una percepción fugaz de lo invisible, a un ensanchamiento del tiempo en la reflexión de la señal sonora. Cuando el golpe de voz es rítmico y melodioso, se libra, además, de la espera del significado, o se recrea en retardar su aparición.

El propio Aristóxeno no es muy preciso a la hora de servirse de los términos que aplica al movimiento de la voz, porque deliberadamente deja a un lado las preocupaciones por la física del sonido para contemplar las proporciones del espacio musical. Imagina así la nota como una señal estable dentro de una sucesión de intervalos, de manera comparable a los signos de la escritura o a las marcas de un diagrama.⁶⁶⁸ Habla primero de continuidad (*synékheia*)

⁶⁶⁸ Aunque reprueba el uso de diagramas por parte de los ἁρμονικοί, porque impiden comprender la verdadera naturaleza de la armonía, Aristóxeno deja entender en varios pasajes de su tratado que se sirve de diagramas para estudiar los intervalos de los diversos géneros. Por ejemplo cuando dice en *op. cit.*, III, 51: "La desaparición del *pyknón* en la división de los tetracordios coincide con el comienzo del género diatónico", parece evidente que está superponiendo los géneros en un diagrama y señalando coincidencias visibles, tarea que no sería posible por medios acústicos. Sobre los diagramas como procedimiento de comparación de los géneros de melodía, cf. *ibidem*, I, 2 y nota 8 de la edición de Pérez Cartagena, p. 246. En I, 7 Aristóxeno acusa a los ἁρμονικοί de "comprimir el diagrama", haciendo referencia probablemente al hecho de que solamente prestaban atención al género enarmónico y no a su relación con los otros dos géneros: diatónico y cromático. El diagrama permite primero una simplificación de los hechos y favorece luego una complicación innecesaria del análisis. En I, 28 Aristóxeno vuelve a comentar que los ἁρμονικοί proporcionan una idea equivocada de la "continuidad" en sus "compresiones de los diagramas" y explica que se esfuerzan inútilmente por representar intervalos microtonales imposibles de cantar.

de la "melodía conversacional" porque el habla no se detiene en una nota precisa, mientras el canto permanece idealmente estable en cada nota, según se desarrolla su movimiento a través de los intervalos: al cantar "rehuimos la continuidad –y perseguimos la mayor fijación posible de la voz".⁶⁶⁹ Se trata de una "idealidad" apegada a la práctica, si bien no se reduce a ella, de un efecto que se obtiene por aproximación, pero que permanece en la memoria y puede ser analizado por el intelecto, representado en forma gráfica. Los diagramas traducen la realidad invisible del sonido, permitiendo que la teoría mantenga, incluso en el terreno acústico, su sentido originario de "contemplación". Pero hay que señalar que la representación no funciona solamente en un sentido, sino que exige reciprocidad, es decir: volver del diagrama visible a la expresión sonora. Los diagramas son un complemento auxiliar y no el objetivo de la comprensión, dice Aristóxeno.⁶⁷⁰ La comprensión (es decir, la teoría) se sirve de los diagramas como de los instrumentos, pero su forma eminente es el discurso, *lógos*. Ahora bien, el *lógos* escrito representa los intervalos armónicos como si fueran distancias visibles. Lo que llamamos con mayor o menor propiedad "altura" del sonido musical aparece como distancia discontinua sobre una línea horizontal que representa el orden de la sucesión. La física del sonido obligaría a precisar estos términos, porque en realidad todo fenómeno audible acontece en el orden de la sucesión, sin otra fijeza que una regularidad pasajera en la que intervienen diversos estratos o "alturas", de las cuales la que llamamos altura melódica es sólo aparente, en tanto que las alturas que de verdad cuentan –los diversos estratos de actividad física implicados en el canto– exceden los límites de la armonía. Aristóxeno advierte a los oyentes de sus lecciones que no se detengan en consideraciones físicas –que en el terreno del sonido difícilmente se

⁶⁶⁹ *Ibíd.*, I, 10.

⁶⁷⁰ Como ya hemos visto, Aristóxeno afirma lo mismo de los diagramas y de cualquier otro "trabajo visible", cf. *op. cit.*, II, 41.

libran de la confusión–, para centrar su atención en la naturaleza de la armonía: "que no nos inquieten las opiniones de quienes afirman que el sonido es siempre movimiento".⁶⁷¹ Más adelante, sin embargo, habla de continuidad propiamente musical, cuando el movimiento de la voz está regulado y progresa a través de intervalos.⁶⁷² ¿Por qué no situar las consonancias en el espacio real, una vez que alcancemos la comprensión de su verdadera y admirable naturaleza? Lo cierto es que esa tarea está pendiente desde tiempos de Aristóxeno. La física del sonido reconoce sus límites variables entre los límites más estables de los cuerpos sólidos. Las construcciones regulares, pero pasajeras, del sonido musical se alzan como un recinto móvil dentro de otro espacio que tomamos por fijo, semejante al compartimento del tren en marcha en la consideraciones sobre la relatividad de Einstein, pero es un tren que se desvanece de inmediato, si bien sus proporciones encuentran eco en la memoria. El espacio de la música no es una metáfora, sino triple realidad: ondas proporcionadas en el espacio visible, memoria de la armonía y –finalmente– esquema de un orden representable. *Synékheia* o continuidad es, en efecto, un concepto fundamental en nuestro objeto de estudio, pero no admite reducción a un movimiento a través de una escala regulada ni tampoco a un fantasma de infinitud: el sonido recorre de manera efectiva los límites de la visibilidad y de la *phantasia*, restablece la continuidad entre la realidad material y la representación ideal.

Consideremos ahora la sílaba en su dimensión sincrónica. En cada golpe de voz dentro del círculo de la danza se superponen diversos estratos de actividad: las acciones rítmicas de los pies sobre el suelo, de las manos y de los brazos por debajo de las caderas, por

⁶⁷¹ Aristóxeno, *op. cit.*, I, 12.

⁶⁷² *Ibíd.*, III, 59: "son continuas aquellas escalas cuyos límites son sucesivos o se superponen" (como en el caso de los tetracordios disjuntos o conjuntos). Aristóxeno esboza una teoría de los límites del espacio musical, según sostiene Bélis, quien hace una presentación ordenada de los conceptos que el tarentino toma de Aristóteles, *Física*, V, 3 y *Metafísica*, K, 12, para trasladarlos al ámbito de la melodía armonizada: contacto, consecución, contigüidad, continuidad. Cf. *Aristoxène de Tarente et Aristote*, pp. 149-162.

encima de la cabeza, de la voz que se eleva en el aire y proyecta en el entorno el resultado de la tensión del cuerpo con la fuerza de gravedad. En sentido vertical, la sílaba se inserta en la urdimbre del cuerpo, poniendo en sincronía, tan efectiva –ahora sí– como sea posible, no sólo sus diversos miembros (*mélea*, fuentes de *mélos*), sino también las reverberaciones del entorno, de suerte que vengan a realimentar con armónicos proporcionados las cualidades dinámicas y tímbricas de la voz. Esta es la razón de que percibamos la sílaba como unidad, a pesar de la disposición sucesiva de sus elementos y del apremio de la significación. Los diversos estratos de actividad del cuerpo se coordinan en una suerte de predisposición mélica que se actualiza con la emisión de voz. A la vez que emisora de signos lingüísticos, la voz humana es un *órganon* inserto en el cuerpo, conectado a sus extremidades. Nace predestinada al ritmo y comprometida de antemano con la posibilidad de armonía. El esfuerzo sincrónico se repite a cada paso, se proyecta hacia delante, primero en la dimensión inmediata de la frase musical y luego en la dimensión siempre en suspenso de la frase verbal, cuyo significado unas veces se precipita y otras se retarda indefinidamente. Quiere hacer durar la celebración, dar tiempo para que se desarrolle la forma de la canción, para que se renueve la palabra de los ancestros, para que se produzca el advenimiento del sentido que la tribu quiere inmortalizar. El círculo de la danza se entrega al tiempo igual que el fluir sonoro se asoma a los umbrales del espacio visible. La sílaba del canto es la unidad elemental de la intuición espacio-temporal.

La tentación de interpretar la trama y la urdimbre de la sílaba como un sistema de coordenadas cartesianas topa con la imposibilidad de fijar en el círculo de la danza un término para la racionalidad. En el eje de abcisas tendríamos la sucesión temporal de la canción; en el eje de ordenadas, el cuerpo artificialmente detenido en un instante de la danza. En sentido horizontal podemos distribuir figuras (*sēméíā*) a lo largo de la canción, marcar valores temporales sucesivos. En sentido

vertical, en cambio, no es posible situar a una altura precisa las actividades de los diversos estratos en juego: los pies tocan el suelo y se alzan sobre él, las manos golpean y pulsan objetos a distinta altura, el aire que hace vibrar la cuerdas vocales emerge de los pulmones o del diafragma y se funde con el aire circundante. Sólo cuando emiten sonidos la voz o el instrumento buscan –en sus propias cavidades y en el entorno– reflexiones proporcionadas que permitan graduar su frecuencia. Lo que llamamos "altura" de las notas musicales es frecuencia de relación con el espacio circundante, es decir, pertenece en realidad a la trama temporal. La altura real del golpe de voz no puede ser racionalizada porque su campo de acción se despliega entre límites opuestos de naturaleza inconmensurable: se apoya en la tierra y se desvanece en el aire. De ahí viene la necesidad de representar los intervalos como distancias sobre una línea horizontal, más manejable. Aunque la fuerza de gravedad y las frecuencias del sonido sean calculables, las variables que introduce la actividad del cuerpo entre sus límites inanimados no lo son, por más que busque sincronía entre sus miembros y con sus semejantes. La comparación con el plano cartesiano no resulta del todo vana, sin embargo. De hecho la escritura musical ajusta los valores temporales y de altura del sonido a un esquema comparable, con precisión suficiente como para que una obra musical escrita pueda ser reproducida. El sonido se deja racionalizar hasta cierto punto. Todo el mundo sabe que el fenómeno musical no se reduce a su escritura, que existe solamente en el momento de su ejecución, en un lugar y en un momento determinados, cuando el caudal de experiencias condensadas en cada intérprete y en cada instrumento entra en resonancia, se "vincula" o se "comprende" (*lambánein*) como unidad. Lo interesante de la comparación es que permite pensar el complejo de la danza y el canto como un sistema de racionalidad en germen, precursor en cierto modo del sistema de coordenadas cartesianas.

Bowra explica con cierto detalle el modo en que los requerimientos de la danza determinan las estructuras del canto primitivo. Las secuencias de sílabas sin sentido, registradas en las danzas de muy diversos pueblos que hasta hace poco preservaban costumbres de la Edad de Piedra, se asocian a una tonada que les da entidad durable y las convierte en molde para ensayar fórmulas verbales. La tonada dibuja así un lugar para el advenimiento de un lenguaje liberado de la necesidad inmediata: "el primer paso hacia la poesía vino cuando su lugar fue tomado por verdaderas palabras".⁶⁷³ Algunas pequeñas canciones repiten una frase a modo de encantamiento de carácter frecuentemente apotropaico (que atrae el bien y aleja el mal), como la que un cantor kurnai australiano decía haber recibido de su padre en sueños, y que interpretaba con un "énfasis muy marcado" en la última palabra: "Muestra tu vientre a la luna... ". En otro encantamiento de "tipo climático", un esquimal se dirige al espíritu de la tormenta: "Hombre de afuera, ven si te place, entra en mí si te place".⁶⁷⁴ Una simple variación léxica o sintáctica anuncia las posibilidades de expansión del verso hacia la creciente complejidad narrativa, en la que la unidad sigue siendo no obstante el verso independiente, en una suerte de construcción abierta que ordena sus estructuras por yuxtaposición paratáctica.⁶⁷⁵ En respuesta a la variación lingüística, los requerimientos de la danza vuelven a intervenir condicionando el desarrollo de las formas estróficas. "Una vez que la forma ha sido establecida, el deseo de repetir sus movimientos pronto conduce a la creación de más de una estrofa construida sobre el mismo patrón".⁶⁷⁶ La más sencilla de esas formas, el dístico, proporciona más posibilidades para las figuras de la danza que el verso único repetido, aunque su extensión se presta también a la repetición. Frecuentemente un canto comienza por un dístico

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 61.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, pp. 63-69.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 71.

destinado a ser estribillo, del que el coro puede adueñarse con facilidad desde el principio. Al mismo tiempo que dan lugar a la variación, "los requerimientos de la danza implican que las canciones tienden a ser restringidas en el desarrollo de sus temas, pero adquieren nuevas elegancias y sutilezas formales".⁶⁷⁷ De las obligaciones del gesto, del ritmo y de la melodía proceden el metro, la rima, la formas estróficas y su alternancia, e igualmente las figuras de dicción más simples, como la aliteración. "De la repetición procede la variación y de la variación el paralelismo que juega un rol notorio en la poesía altamente elaborada".⁶⁷⁸ Tan pronto como interviene el paralelismo en su construcción, la canción primitiva se aproxima a la poesía de los pueblos desarrollados, profusa en comparaciones que requieren versos más largos y fórmulas recurrentes que encajan en ellos.

La canción es producto de una economía que alterna variación y repetición en diversos estratos de actividad. La repetición en uno de ellos favorece el desarrollo de nuevas formas en otro, las cuales a su vez exigen reciprocidad: el patrón rítmico sostiene la variación melódica, la melodía acoge diversas expresiones verbales, la forma estrófica se ajusta a los movimientos de la danza y da lugar a nuevas figuras verbales o gestuales. Se trata de una lógica común al lenguaje y a la música, un sistema de individuación de unidades expresivas producidas por interacción entre el gesto rítmico, las consonancias armónicas y el lenguaje. A lo largo de la cadena hablada, la acción conjunta del ritmo y de la melodía demarca una serie de *quanta* entre los que se mueve el sentido más o menos explícito o latente de la canción: sílaba, pie, metro, verso, periodo, estrofa. Cada una de esas unidades de extensión del canto establece correspondencias con uno o varios patrones rítmicos, con la sucesión de intervalos armónicos y de pasos o figuras de danza. El encadenamiento de sus formas puede ser

⁶⁷⁷ *Ibíd.*, p. 72.

⁶⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 78-80.

comparado con los procesos en que se gestan los individuos físicos o biológicos, aunque ninguna de ellas se aísle como forma solitaria, porque su función es esencialmente transmisora.⁶⁷⁹ Los cristales se forman a partir de una alteración de las condiciones de temperatura o de presión del mineral en estado sólido, líquido o gaseoso, estructuran un medio amorfo y repiten una disposición molecular que proporciona regularidad visible a sus facetas. La célula mantiene a través de su membrana una relación osmótica con el medio del que se nutre e interioriza una parte de él como reserva de energía; crece y se reproduce integrando la variación en su propio ser. La alternancia de variación y repetición es una manifestación de la naturaleza en todas sus formas, como si todo ser mostrase una vocación "expresiva".⁶⁸⁰ Ciertos rasgos ónticos fundamentales se preservan de esta suerte en las formas de expresión, de modo que hay estructuras compartidas por las palabras y por las cosas, pero permanecen al margen de lo que el lenguaje predica, salvo cuando la ciencia, la poesía o la filosofía se acercan a ellas con extrema cautela. El verso es una orilla privilegiada para contemplar el caudal del ser, tal como observó Heidegger, pero en un sentido distinto al que el filósofo germano pretendía. En tanto que unidad segmentable en periodos no significantes y combinable en

⁶⁷⁹ Véase Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Jérôme Millon, París, 1995. Las teorías de Simondon acerca de los procesos de individuación física o biológica pueden ser aplicadas a las unidades de extensión del canto, aunque éstas no son propiamente orgánicas ni inorgánicas. La interacción entre el gesto rítmico, la armonía y el verbo remite a la relación entre el individuo psíquico y su medio social, que el propio Simondon estudia en *L'individuation psychique et collective*, Aubier, París, 1989. La psique preserva una parte de naturaleza problemática, no organizada (como el ἀπείρων de Anaximandro, dice Simondon), cuya resolución pertenece al orden de las significaciones y de lo colectivo. Nótese la correspondencia entre los componentes del complejo mélico (armonía, ritmo, palabra) con los tres procesos de individuación física, biológica y psíquica que Simondon llama "fases del ser", y que hace corresponder con las tres fases (pasado, presente, futuro) de la sucesión temporal, considerándolas como realidades somáticas, de las que la conciencia se alza como "adhesión luminosa" del cuerpo al presente puro. Tal adhesión de la conciencia al instante de luz se prolonga en el orden de la sucesión sonora, se extiende por medio de la armonía, del ritmo y de las palabras más allá del cuerpo, hacia el espacio visible. La armonía es un hecho físico explicable en términos de ritmo o periodicidad de la reflexión acústica, es decir, de ritmo pasivo; la acción rítmica, que es propia del ser vivo, se desarrolla en el marco físico de la posibilidad de armonía; la palabra a su vez puede optar por la disjunción con respecto a la armonía y el ritmo o por el consenso político. Las unidades de extensión del canto representan distintas "condiciones cuánticas" –con expresión de Simondon– o formas de amplificar a través del lenguaje las proporciones de la armonía y del ritmo. El canto y la danza representan y aligeran la gravedad de las tensiones del ser.

⁶⁸⁰ Gilles Deleuze expone en *Différence et répétition* P.U.F., París, 1968, su concepción de la diferencia como condición interna del ser en devenir, irreductible a una distinción formal externa. Desde su perspectiva, la repetición no se opone a la diferencia, pues es la diferencia lo que se reproduce más allá de toda semejanza o distinción formal.

unidades de significación más amplias, el verso hace patentes en el nivel del lenguaje las tensiones de la naturaleza. De la unidad mínima de la sílaba y del pie métrico hasta la forma de la canción, de la canción lírica hasta la epopeya, de la sentencia y el *nómos* recitados o cantados hasta la longitud indefinida del relato histórico y del discurso filosófico, una suerte de *dýnamis* cuantificadora que relaciona distintos planos u órdenes de extensión expande la energía originaria de la voz en sincronía con el batir del pie y elabora recursos de los que el *lógos* se ha de servir para distanciarse de la danza primitiva. La materia prima del *métron* no es lingüística, por más que el lenguaje sea el medio destinado a preservar su huella, pero el metro participa en la transmisión de la energía del canto en periodos cada vez más amplios, hasta alcanzar la extensión del discurso que cuestiona la inmediatez de las apariencias y reclama la verdad del ser. El discurso prolonga los efectos de la euritmia seleccionando los conceptos más relevantes para la comunidad; espiritualiza, por así decir, las consecuencias de las actividades rítmicas y armónicas. Las derivas más abstractas de la voz humana siguen siendo a esta luz instrumentos de las Musas.

Los helenistas más recientes tienden a considerar el metro del verso como fenómeno musical a la vez que lingüístico. Con algún margen de prudencia, el verso escrito puede ser tomado como indicio de patrones rítmicos que no han dejado otro rastro. En *Ancient Greek Music*, West subraya el contraste entre la escasez de documentación concerniente a las melodías y la abundancia de ritmos de la poesía griega arcaica y clásica que podemos conocer con un considerable grado de aproximación, basándonos en la presumible correspondencia de las sílabas breves y largas con los valores de duración de las notas, tanto en los poemas de los que solamente nos ha llegado el texto como en los escasos documentos con notación musical: "Los metros son cuantitativos, basados en patrones de sílabas largas y cortas. La naturaleza repetitiva de esos patrones hace usualmente obvio su carácter rítmico; y cuando los encontramos desarrollados en extensas

secuencias complejas que se repiten enteramente de una estrofa a otra, esto sólo puede ser comprendido como una disciplina impuesta por el ritmo repetido de la música". Sería poco entendible, en efecto, que el poeta que compone la música de sus versos contradijese el metro, tan cuidadosamente elaborado, con un ritmo musical que no le sirviera de molde. "En los fragmentos de textos poéticos que han sobrevivido junto con su notación musical, los valores de las notas se dejan por lo común sin especificar, y esto es así porque se consideraba que estaban suficientemente indicados por el metro de las palabras. Cuando están especificados, confirman la presunción de que las sílabas breves están dispuestas sobre notas cortas y las sílabas largas sobre notas largas". ⁶⁸¹

La equivalencia entre dos sílabas breves y una larga funcionó por tanto en dos planos a la vez: como oposición significativa en el plano del habla y como indicación de los valores de duración de las notas para el canto. Las funciones en uno y otro plano no deben ser confundidas, para evitar que una tienda a suplantar a la otra, aunque preservemos la posibilidad de su unidad operativa. Los testimonios en los que se apoya la evidencia de esa regla, según West, son los siguientes: en muchos versos y estrofas en responsión se observa la intercambiabilidad de dos breves por una larga; en algunas partituras musicales se emplea el símbolo del disema métrico (–) para indicar el valor con el que se cantaba una nota larga; finalmente, Aristóteles, Aristóxeno y otros autores posteriores aplican las razones proporcionales del ritmo musical a los diversos géneros de pies

⁶⁸¹ West, *Ancient Greek Music*, p. 130. Las mismas ideas estaban ya en *Greek Metre*, p. 21: "en los metros del verso cantado tenemos un reflejo razonablemente fiel de los ritmos de la música. [...] un poema lírico griego era concebido como canción desde el comienzo: el ritmo musical es el objeto propio de investigación porque ningún otro ritmo estaba en juego. Seguramente los poetas griegos no dispusieron las palabras en elaborados patrones cuantitativos sólo para desbaratar los ritmos resultantes con música que no se ajustase a ellos. La concordancia cercana entre patrones silábicos en pasajes en responsión sólo ha podido ser impuesta por el ritmo de la música. Estos y otros argumentos de origen métrico se ven confirmados por la evidencia de los textos con notación musical. La sílabas breves están dispuestas sobre notas cortas y las sílabas largas sobre notas largas". Chailley, apenas tres lustros antes que West, no mostraba la misma decisión al aceptar el valor rítmico del metro, cf. *op. cit.*, p. 57: "Parece pues que podamos, en principio, confiar en los metricistas que proponen la restitución de un ritmo musical por la sola escansión del texto".

métricos.⁶⁸² En definitiva, la equivalencia métrica proviene de la práctica musical más antigua, aunque su racionalización es tardía. Ya hemos visto que en los hexámetros dactílicos la proporción entre nota larga y breve era a veces inferior al doble de duración, "pero no medible precisamente", lo cual sería atribuible al influjo de la declamación más que al ritmo musical.⁶⁸³ El hexámetro homérico oscilaría entre la posibilidad de una dicción solemne con ritmo irracional y una interpretación más adecuada para la danza, como la que llevan a cabo en torno a Demódoco los jóvenes feacios en la *Odisea*. Esa inferencia se basa en las irregularidades del verso escrito, que en el canto podrían ser compensadas alargando o acortando la duración de las sílabas. En otras ocasiones el ritmo dactílico respondía a la proporción estándar, coincidiendo la tesis con la nota larga y el arsis con las dos breves, hasta el punto de que la denominación de "dactílico" se llegó a aplicar a todos los pies métricos en los que *ársis* y *thésis* tenían igual duración.⁶⁸⁴

El valor de estas observaciones de West radica en que contribuyen a compensar tanto la indeterminación en que quedó el ritmo en los textos del periodo clásico, como su reducción al metro desde época alejandrina en adelante. Al recuperar una visión plausible del ritmo musical griego en sus diversos usos, podemos situarlo en el circuito de intercambios mediterráneos y compararlo por vez primera – tal como sugiere West repetidamente – con nuestra experiencia actual del ritmo, si bien eso requiere hacer algunas salvedades. Aunque de la música griega proviene la conciencia de la necesidad de un tiempo primario, en base al cual se establecen las proporciones de los valores de duración, sus ritmos son aditivos, no divisivos como nuestros

⁶⁸² *Ancient greek Music*, p. 131. En ocasiones una larga podría equivaler a tres breves ("trisema") o incluso a cuatro ("tetrasema"), pero cuando eso ocurre se trata de una variación ocasional en un contexto en el que la equivalencia estándar predomina.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 135. West hace referencia en la n. 16 a la distinción de Béla Bartók, en sus escritos sobre el folclore húngaro, entre "*tempo giusto*" y "*parlando rubato*", aplicable también al canto griego antiguo.

⁶⁸⁴ West, *ibid.*, p. 135 y ss.

compases: se forman por amalgama sucesiva de patrones que pueden ser iguales o desiguales entre sí y admiten eventos irregulares en la sucesión, de modo que no siempre es posible reducirlos a un compás de referencia, pues obtienen la coherencia formal de su relación con la frase verbal o con la forma melódica. Esta es una característica del ritmo antiguo, presente en civilizaciones orientales y medio-orientales y también en Europa occidental, hasta que en la Baja Edad Media las exigencias del canto polifónico, por una parte, y la difusión por otra de las danzas populares con influjo interétnico (particularmente en la Península Ibérica e inmediatamente después en el Nuevo Mundo) condujeron a una racionalización divisiva del compás, que hasta entonces se regía por los modos rítmicos más primarios, derivados de la prosodia grecolatina. La internacionalización de la cultura rítmica negroafricana generalizó en el siglo XX la tendencia a superponer secuencias rítmicas aditivas y patrones divisivos que incluyen cuentas de dos y de tres tiempos en posiciones variables, de modo que pueden ser subdivididos a su vez en secciones pares o impares, tal como ocurre en el compás de ocho tiempos que los etnomusicólogos llaman "tango africano", relacionable con un amplio abanico intercontinental de ritmos, desde los árabe-persas hasta los afroamericanos y caribeños, pasando por el compás flamenco, y que en Grecia antigua se corresponde con el metro docmio; o en el periodo de doce tiempos conocido como "patrón estándar africano", que se corresponde con los dímetros yámbico y trocaico.⁶⁸⁵ No parece del todo fuera de lugar considerar la posibilidad de abordar desde la perspectiva de la etnomusicología contemporánea el estudio de los ritmos griegos antiguos a través de los textos, si bien conviene no perder de vista los matices propios de la dicción del verso, tal como viene siendo

⁶⁸⁵ La evolución de los ritmos en la península Ibérica, donde la herencia grecolatina se mezcla con influjos medio-orientales, africanos y americanos, puede verse en Santiago Auserón, *El ritmo perdido*, Península, Madrid, 2015 (segunda edición revisada). Allí se lleva a cabo una primera aproximación al estudio del contraste entre la mentalidad musical de Grecia, que toma por modelo supremo la armonía, y el sistema de pensamiento rítmico africano.

reconstruido por los gramáticos y por los metricistas, para no caer en el riesgo de empobrecer sus calidades en aras de la isocronía.

Bruno Gentili y Liana Lomiento reorganizan en *Metrica e ritmica* el estudio de las formas poéticas de Grecia antigua, prestando atención a sus modos de ejecución pública. Por primera vez la diversidad métrica del verso griego se presenta ordenada según la distinción entre formas cantadas y formas recitadas o con o sin acompañamiento musical. Pero el criterio lógico de partida es la clasificación más antigua de los géneros (*géné*) métrico-rítmicos que, como hemos visto, proviene de Damón, es citada de forma borrosa por Platón, reaparece de forma algo más explícita en Aristóteles y resulta finalmente sistematizada por Aristóxeno de Tarento. La métrica se funda así en las *ratios* de duración más simples: la igualdad y el doble.⁶⁸⁶ De ahí la necesidad de partir, no de los yambos y troqueos de dos sílabas, como hacían los tratados desde época alejandrina, sino de los pies en que se produce la proporción de igualdad (*ísos*, 2:2) entre dos sílabas breves y una larga: dáctilos (– u u) y anapestos (u u –). Dentro del mismo *géneros* de ritmo par o binario, equiparable a un compás de 2/4 que iguala una medida larga con dos breves en cada pie, conviven el metro del verso épico y el anapesto, asociado con coros procesionales en el periodo clásico, y que parece haber sido "el metro natural para la marcha".⁶⁸⁷ La sucesión de anapestos produce un ritmo equivalente al dactílico, o viceversa, pero la distinción entre uno u otro es relevante en relación con las exigencias de la frase y también si tenemos en cuenta que la alternancia vertical de *ársis* y *thésis*, marcadas con un pie, se convierte al marchar en alternancia

⁶⁸⁶ Cf. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, pp. 4 y ss.

⁶⁸⁷ Cf. West, *Ancient Greek Music*, p. 136. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, pp. 108-109, citan a Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, Berlín, 1921, pp. 62 y 366, quien interpretaba el nombre del anapesto como batir del asalto guerrero (ἀναπαίειν significa en efecto "batir" o "percutir"), confirman que fue "la medida típica de los cantos militares espartanos" y hacen referencia al uso del metro anapéstico por parte de Aristóxeno de Selinunte y Epicarmo de Siracusa en medio dorio siciliano, aunque se cree que Alcmán lo usó por primera vez en Esparta. El tratado clásico de Hefestión de Alejandría, *Enchiridion*, llama al anapesto pie "laconio", cf. la edición de Josefa Urrea Méndez, Hefestión, *Métrica griega*, Gredos, Madrid, 2009, VIII, 4, p. 77. En adelante citaremos las páginas de esta edición, que transcribe los esquemas métricos, aunque nos apartamos de su traducción para tratar de reproducirlos en castellano.

del pie izquierdo y del pie derecho. Quizá por ello el metro anapéstico se escande como dipodia de ocho tiempos o *morae* (u u – u u –), a diferencia del dáctilo que se mide "según los pies" (*katà póda*). Conviene hacerse cargo de estas aparentes nimiedades, si concedemos crédito al interés con el que la etnomatemática reciente estudia la relación de los números naturales con el gesto. El ritmo dactílico comienza con la sílaba larga en posición fuerte para alzar luego dos sílabas de duración más o menos equivalente; la seguridad que proporciona la posición de la *thésis* hace percibir los tiempos breves en posición de *ársis* como un vuelo de la voz. Al convertir esa misma alternancia en ritmo de marcha, el peso de las sílabas largas coincide con el paso dado por un pie tras otro (dejando alzarse las breves entre paso y paso), o bien carga más peso sobre un lado, como al dar un golpe (haciendo coincidir las breves sobre el pie alterno). El valor de tiempo primario de las sílabas breves se difumina ante la gravedad del paso.⁶⁸⁸ El ritmo par sostiene tanto el fluir solemne de la voz en el hexámetro épico –que captura la imaginación del auditorio alternando crueles episodios bélicos con remansos en tono lírico–, como los cantos de marcha hacia el combate (*embatéria*) que los soldados espartanos entonaban acompañados por el *aulós*. Sus dos formas básicas se asocian con los miembros del cuerpo: el dáctilo con los dedos, el anapesto con los pies.

El género rítmico de proporción doble (2:1, *diplásios*) es de carácter ternario, pero admite combinaciones que se ajustan a ritmo binario. Comprende yambos (u –), troqueos o "coreos" (– u) y coriambos, que resultan de la unión de los dos primeros (coreo más yambo: – u u –). La unidad de medida del ritmo ternario no era el pie de tres tiempos, sino la sucesión de dos pies llamada *métron*, en la que la *thésis* coincidía con el primer pie y el *ársis* con el segundo.⁶⁸⁹ Al

⁶⁸⁸ West, en *Greek Metre*, p. 53, supone que los pasos de marcha coincidían con las sílabas *princeps*, en posición de sílaba larga, y en la pausa final de cada verso. Cf. Reinach, *op cit.*, pp. 78-80.

⁶⁸⁹ Cf. West, *ibídem*, p. 23.

tener ambas igual duración, el *métron* era también interpretado como ritmo par y hacía posible que se hablase, por ejemplo, de "dáctilo yámbico". Reconocemos la ambivalencia del carácter ternario o binario de este ritmo, subdividido en dos grupos de tres notas breves, en el compás de 6/8, particularmente fértil porque inaugura la posibilidad de alternar cuentas binarias y ternarias. El hecho de que tanto la dipodia yámbica como la trocaica fueran conocidas como "metro" por antonomasia refuerza su asociación con las danzas populares. La denominación de los yambos se relaciona con el verbo *iambídsein* ("insultar") y su función habitual era el canto burlesco y a veces obsceno. El ritmo trocaico es inverso del yámbico y debía de cumplir funciones parecidas, si bien se asocia sobre todo con los movimientos agitados de la danza. Troqueo viene de *trékhein*, "correr" o "apresurarse"; "coreo", de *khóros*, "coro".⁶⁹⁰ De nuevo observamos cierto reparto de caracteres relacionados con la gestualidad en la diferencia entre uno y otro pie: la disposición breve-larga –llamada ascendente– se asocia con la fluidez del habla y la disposición inversa –o descendente– con el impulso de la *saltatio*, pero ambos metros son fácilmente intercambiables. Es frecuente en el verso griego la tendencia de la secuencia trocaica a terminar silenciando la última nota, lo que produce un efecto yámbico; y también la inversión de las dos notas del primer pie del *métron* yámbico (su sustitución por un troqueo), que produce el coriambo: – u u –, cuya síncopa en el segundo pie es un recurso adecuado para introducir variaciones en la danza. La oposición inmediata entre distintos valores de duración de

⁶⁹⁰ Cf. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, pp. 120 y ss., 132 y ss. Recordemos que Aristóteles, en *Retórica*, 1409a aludía a la frecuencia de yambos en el habla coloquial y asociaba los troqueos a la agitación de la danza. En *Poética*, 1448b vuelve a referirse al carácter burlesco del metro yámbico, de donde vendría su nombre, y en 1449a retoma la idea de la frecuencia de los yambos en el habla coloquial. Hefestión, *op. cit.*, Fragmentos, IV, *Escolios a Hermógenes*, p. 169, llama al troqueo "el ritmo de los que corren", añade que el yambo recibe su nombre "por atacar con burlas" y junta ambas ideas refiriéndose a "los que corren y atacan con burlas" oponiéndolos a los versos solemnes. Aristides Quintiliano, I, XVI, p. 36, 25 y ss., dice que el nombre del yambo provendría del verbo *ἰαμβίζειν*, "insultar", y éste a su vez de *ἰός*, "dardo" o "aguijón" y también "veneno"; el troqueo se llamaría así "por hacer el paso rápido".

las sílabas en el ritmo ternario favorece la variedad de movimientos y su alternancia a derecha e izquierda.

El tercero de los géneros rítmicos que Aristóteles y su discípulo Aristóxeno racionalizan por vez primera es el peonio de cinco tiempos, equivalente a un compás de 5/8, cuyo nombre deriva de la invocación ritual a Apolo: *iē paián*. En su forma más habitual: – u –, que admite resolución de una u otra de sus sílabas largas, es llamado "crético" porque era el ritmo propio de los cantos y danzas corales de Creta (*hyporkhémata*). Se admite que Taletas de Gortina adaptó la forma popular cretense a los usos de Esparta en el siglo VII, y que de él lo tomó Alcman para componer sus propios peanes e hiporquemas. Posteriormente se asoció con "una forma enérgica de danza" frecuente en la comedia antigua.⁶⁹¹ Gentili y Lomiento señalan que este metro de proporción hemiolia o sesquiáltera (3:2) era considerado anómalo por los metricistas tardíos, que tendían a "reconducirlo" a la medida de seis tiempos del *métron* yámbico o trocaico.⁶⁹² Para Aristóteles era poco métrico y por ello adecuado para la prosa. Aristóxeno lo ratificó, sin embargo, como el tercero de los géneros rítmicos fundamentales.⁶⁹³ West apunta que no es un ritmo familiar en Occidente, pero es corriente hasta hoy en la región de los Balcanes y en todo el mundo eslavo. Fue conocido por la tradición árabe-persa, cuyos sabios heredaron la teoría musical helena. Entre los siglos X y XI d. C., Avicena lo identificó con el *majurí* ligero, ritmo de danza que un siglo antes al-Fârâbî había definido como patrón de seis tiempos. Con la conquista musulmana, se difundió también por la Península Ibérica: Francisco Salinas, en su *De musica libri septem* lo reconoció como una forma de *cantus et saltatio* popular entre los moros españoles, que dio lugar a *contrafacta* o versiones con letra en castellano. Hoy el ritmo de

⁶⁹¹ Cf. West, *Ancient Greek Music*, pp. 140-141 y *Greek Metre*, p. 55, donde el autor británico atribuye al ritmo crético un posible origen micénico. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, pp. 220 y ss. Hefestión, III, 2-3, pp. 53-55 y XIII, 1 y ss., pp. 103 y ss.

⁶⁹² *Op. cit.*, p. 6.

⁶⁹³ En sus *Elementa rhythmica*, 30, 33. Traducidos, bajo el título *Rítmica*, por Francisco Javier Pérez Cartagena, en el mismo volumen que la *Harmónica*, Gredos, Madrid, 2009, pp. 352-354.

cinco tiempos se conserva en el folclore vasco como ritmo de *zortziko*.⁶⁹⁴ West señala también la ambigüedad característica de este ritmo, que en los versos de Aristófanes puede alternar libremente con el metro trocaico o –dicho de otro modo– entre el compás de 5/8 y el de 6/8. Estas asociaciones pueden parecer extrapolaciones anacrónicas, pero la etnomusicología reciente admite que ciertos ritmos populares atraviesan milenios, saltan de una civilización a otra y crean moldes compartidos por diversas lenguas como si se tratase de universales cognitivos.

Estos tres géneros rítmicos (*ísos*, *diplásios*, *hemiólíos*) comprenden los nueve metros que Hefestión –primer gramático que escribió un tratado de métrica, en el siglo II de nuestra era– presenta como fundamentales y que a partir de él se consideran como prototipos, a saber: dactílico (– u u), anapéstico (u u – u u –), yámbico (u – u –), trocaico (– u – u), coriámbico (– u u –), antipástico (u – – u), jónico *a maiore* (– – u u), jónico *a minore* (u u – –) y crético (– u –).⁶⁹⁵ Se trata de ritmos binarios de 4 u 8 tiempos, ternarios de 6 tiempos (o de 3 tiempos de doble duración, como parecen insinuar los jónicos) e impar de 5 tiempos. Corresponden a nuestros compases de 2/4, 4/4, 6/8 ó 3/4 y 5/8, y a través de ellos nos podemos hacer una idea tanto de los ritmos predominantes en los cantos griegos antiguos como de sus diversas funciones: épica, militar, orquéstica, lírica profana o ritual. Las referencias de los prototipos métricos a los miembros del cuerpo, a la gestualidad rítmica y a la danza resultan patentes. El análisis métrico-rítmico del verso heleno parece compatible con las consideraciones de Bowra acerca de las canciones primitivas. En la terminología que designa sus metros, en su

⁶⁹⁴ Véase Auserón, *op. cit.*, pp. 107-119 y 221-222.

⁶⁹⁵ Hefestión, XIII, 8, p. 110 y Fragmento, III, *Escolios a Hermógenes*, pp. 168-169. Cf. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, p. 4. El antipasto es un metro considerado como "duro y áspero", usado sobre todo en alternancia con otros metros de seis tiempos (el coriambo y los metros yámbico y trocaico) esto es, según la libertad característica de las estructuras poliesquemáticas, cf. Gentili y Lomiento, *ibidem*, p. 154 y 185. Ciertos pies no dan lugar a prototipos métricos, tal es el caso del anfíbraco de cuatro tiempos: u – u, que se convierte en ritmo anapéstico al ser repetido.

asociación con las principales actividades rítmicas, el verso griego antiguo preserva usos probablemente milenarios.

Por repetición de los metros fundamentales se desarrollan versos de distinta extensión que admiten no pocas licencias. Los tratados de métrica suelen presentarlas como reglas de construcción: supresión o adición de sílabas iniciales; resolución de una sílaba larga en dos breves o contracción de las breves en una larga; valor indiferente de algunas sílabas (llamadas *anceps*) que se convierte en norma en la sílaba final de cualquier verso; supresión de la sílaba final del último pie en el verso llamado cataléctico, etc. Todas estas alteraciones son, más que reglas, recursos convenientes para adaptar la irregularidad de la frase hablada a la regularidad del ritmo. De la necesidad de adecuación entre el habla y la música deriva la posibilidad de alcanzar una gracia expresiva distinta de la repetición mecánica. La lírica eolia, representada eminentemente por Safo y por Alceo, preserva libertades y obligaciones métricas que supuestamente provienen del primitivo verso indoeuropeo: la llamada "base eólica" consistente en dos sílabas *anceps* iniciales; el número fijo de sílabas que no admite resolución ni contracción; la frecuencia en que el verso se divide en dos *kōla* prototípicos. Aunque la épica jonia normaliza el hexámetro dactílico y con él alcanza mayor regularidad rítmica que la lírica eolia, en Homero son frecuentes las anomalías métricas o prosódicas motivadas por necesidad léxica o sintáctica, y alternan con otras de tipo gramatical, requeridas por lo que Milman Parry llamaba "conveniencia métrica".⁶⁹⁶ Cabe suponer cierta flexibilidad en la dicción o en el canto para hacer armonizar las irregularidades del hexámetro con el son de la forminge. En manos de Alcmán, educador de los coros de muchachas de Esparta, la regularidad del tetrámetro dactílico está

⁶⁹⁶ West, en *Greek Metre*, pp. 38-39 explica el alto grado de licencia métrica o prosódica en Homero, que a menudo viene motivado por la sustitución de términos antiguos por otros nuevos. Resulta instructiva su presentación de la poesía arcaica –anterior a Píndaro– en tres tradiciones métricas diferenciadas por su origen: eolia, jonia y doria. En la p. 29 alude a la correspondencia de esas tres tradiciones con los modos musicales que portan los mismos nombres: "No es sorprendente que tradiciones musicales divergentes en materia de ritmo y estructura formal fueran también divergentes en armonía".

lejos de sonar a mera repetición mecánica: *Mōs' áge Kalliόpa thýgater Diós / árkh' eratōn epéōn epi d' hímeron / hýmnōi kai kharíenta títhe khorón*.⁶⁹⁷ Para hacer perceptible el ritmo dactílico en nuestra métrica acentual, con alguna licencia podemos traducir de esta suerte: "Oh Musa, acude, divina Calíope / libra el decir amoroso y deseo / pon en el himno, pon gracia en la danza". Las dos breves del primer pie en el tercer verso están contraídas en una larga: – u u, – u u, – u u, – u u / – u u, – u u, – u u, – u u / – –, – u u, – u u, – u u. Por medio del metro normalizado en Jonia, el poeta y músico nacido probablemente en la vecina Lidia instruye a la juventud espartana. El más puro ideal de la música helena cobra forma en molde fabricado con arte oriental.

Las dos sílabas de la base eolia añadida al inicio del tetrámetro dactílico le permiten a Safo expresarse con naturalidad, sin renunciar a la solemnidad propia del metro dactílico: *Eráman men egō séthen, Atthi, pálai potá*.⁶⁹⁸ "Atis, yo con pasión te amé un día, hace tiempo". La traducción se permite suprimir la última sílaba del verso acataléctico: – u, – u u, – u u, – u u, – u u. En contraste podemos considerar, también dentro del ritmo binario, el tetrámetro anapéstico cataléctico de Aristófanes, que a la insistencia del ritmo de marcha añade la gravedad del propósito que añora la educación musical de antaño: *hót' egō ta díkaia légōn énthoun kai sōphrosýnē nenómisto*.⁶⁹⁹ Podemos imitar el efecto en estos términos: "Cuando yo lo que es justo decía, edad en flor, cuando había templanza". Las breves del cuarto y quinto pie están contraídas, de modo que se juntan cinco sílabas largas seguidas, suspendiendo hoscamente el ritmo en mitad del verso: u u – u u –, u u – – –, – – u u –, u u – u. En el polo opuesto, el refinado Anacreonte juega con la regularidad del ritmo ternario, y con las licencias que permite, para expresar con ejemplar

⁶⁹⁷ Hefestión, VII, 4, p. 72. Page, *PMG*, 27. Cf. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, p. 149. El testimonio de la *Suda*, bajo Ἀλκμάν, permite dudar entre el origen lidio o laconio del poeta. De lo que no hay duda es del proceso de normalización del hexámetro dactílico en la épica jonia, aunque se alimentase de fórmulas métrico-rítmicas usadas en todo el ámbito heleno.

⁶⁹⁸ Hefestión, VII, 7, p. 74. Lobel-Page, *PLF*, 49. Cf. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, p. 365.

⁶⁹⁹ *Nubes*, 962. Citado por Hefestión, VIII, 2, p. 75.

concisión su desasosiego en dímetros yámbicos: *eréō te dēute kouk eréō / kai maínomai kou maínomai*.⁷⁰⁰ "De nuevo amo, no amo / y estoy loco y no estoy loco". Hay sustitución admisible de breve por larga en las dos primeras sedes impares del segundo verso, de modo que éste se convierte en dímetro epítrito, con dos dipodias de siete tiempos. De un verso a otro se enfrentan la regularidad y la licencia métrica, reproduciendo en el plano del significante la misma oscilación que describe el verso: u – u –, u – u – / – – u –, – – u –. En ritmo trocaico regular, Anacreonte se expresa con semejante precisión, capaz de enlazar sentimientos opuestos de crudeza y de ternura: *Klyzī meu gérontos euétheira khrysópeple kouúra*.⁷⁰¹ "Soy anciano, niña de cabello hermoso y peplo de oro". La última sílaba del verso es siempre indistintamente breve o larga, por la indefinición que permite la pausa: – u – u, – u – u, – u – u, – u – –. La gracia rítmica es atributo de Anacreonte, tanto en metro regular como cuando en la irregularidad encuentra ocasión para un nuevo acierto. Así cuando practica variaciones en torno al tetrámetro coriámbico: *anapétomai dē pros Ólympon pterýgessi kouúphēis*.⁷⁰² "Subo en un momento hasta el Olimpo con ligeras alas". Resuelve en dos breves la primera sílaba, juntando cuatro breves seguidas, y en la última sicigía (o dipodia) del verso cataléctico invierte el ritmo bruscamente, haciéndolo parecer antipástico: u u u u –, – u u –, – u u –, u – –. Su pericia rítmica le permite jugar con varias posibilidades de interpretación, porque el primer *métron* también puede ser entendido como yámbico con la primera larga resuelta y el último como yámbico con la última sílaba indiferente, de modo que tendríamos dos coriambos enmarcados por

⁷⁰⁰ Hefestión, V, 2, p. 62. Page, *PMG*, 428. Gentili, *Anacreon*, 46 y traducción p. 150. Cf. Rodríguez Adrados, *ibídem*, p. 415.

⁷⁰¹ Hefestión, VI, 4, p. 68. Page, *PMG*, 418. Gentili, *ibídem*, 74 y traducción p. 156. Cf. Rodríguez Adrados, *ibídem*, p. 414.

⁷⁰² Hefestión, IX, 3, p. 86. Page, *PMG*, 378. Gentili, *ibídem*, 83, traducción p. 158. Cf. Rodríguez Adrados, *ibídem*, p. 409. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, pp. 146 y 154-155, dejan clara la intercambiabilidad entre metros trocaicos, yámbicos, coriámbicos y antipásticos, considerando estos dos últimos como pertenecientes a una misma familia. La dureza del antipasto puede entenderse como variante forzosa del coriambo, lo mismo que éste como alteración grácil de los metros más populares.

dos sicigías yámbicas. El juego entre la irregularidad aparente y la regularidad latente resulta cautivador. Pero la movilidad de los diversos metros ternarios no siempre proporciona resultados inspirados. Muy al contrario, sinónimo de rudeza rítmica y prosaísmo parece de nuevo Aristófanes cuando hace variar el metro coriámbico: *oida men arkhaión ti drōn, koukhi léleth' emautón*.⁷⁰³ "Sé que algo antiguo hago, mas yo mismo no lo entiendo". En la segunda sicigía cambia la primera breve por larga, dejando que se junten tres largas seguidas que machacan el ritmo inicial, y al final vuelve a contradecir el coriambo con una cláusula yámbica, de forma parecida a Anacreonte, pero sin que podamos encontrar en el verso alguna posibilidad de interpretación más grácil: – u u –, – – u –, – u u –, u – u. La rudeza de Aristófanes es el rostro aparente de la oscura verdad que preserva.

Los metros jónicos ternarios se prestan a transformaciones adaptables a la danza. Unos versos de autor incierto, a veces atribuidos a Safo, combinan dos sicigías jónicas *a maiore* con una trocaica: *Krēssaí ny pot' ōd' emmeléōs pódessin / ōrkhent' apálois amph' eróenta bōmon*.⁷⁰⁴ "Dulces las cretenses, delicados pasos / danzan rodeando el bello altar de antaño". Ritmo perfecto para reencarnar un arquetipo tradicional en el coro: – – u u, – – u u, – u – u / – – u u, – – u u, – u – u. Quizá las cretenses de otro tiempo danzasen en ritmo impar, menos suave. En el jónico *a minore*, Anacreonte da con su patrón más afortunado. Hefestión cita estos trímetros: *apó moithanein génoit' ou gar an állē / lýsis ek pónōn génoit' oudáma tōnde*.⁷⁰⁵ "Ojalá la muerte llegue, pues ninguna / solución llegar pudiera a mis fatigas". Movimiento extrañamente suelto y coherente, que permite abrir sitio en la canción popular para ideas

⁷⁰³ Hefestión, IX, 3, p. 86 y n. 162: el verso de Aristófanes pertenece a una comedia perdida llamada *Anfiarao*.

⁷⁰⁴ Hefestión, XI, 3, pp. 95-96 y n. 181. Cf. Lobel-Page, *PLF*, fragmento de autor incierto, 16. Cf. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, p. 385.

⁷⁰⁵ Hefestión, XII, 4, p. 102. Page, *PMG*, 411a. Gentili, *ibíd.*, 29, traducción p. 146. Cf. Rodríguez Adrados, *ibíd.*, p. 413.

nuevas, librar sentimientos personales en el círculo sagrado del coro, por medio del sencillo artificio –llamado anaclasis– de permutar dos sílabas contiguas (la última sílaba larga de la primera sicigia y la primera breve de la siguiente): u u – u, – u – –, u u – – / u u – u, – u – –, u u – u. Este hallazgo llevará el nombre de Anacreonte hacia la posteridad, molde durable para cantar placeres efímeros del amor y del vino.

El ritmo crético es, según Hefestión, adecuado para la composición melódica.⁷⁰⁶ Su uso es frecuente en la comedia, pero no hace falta proporcionar nuevos ejemplos de rudeza. Quizá la danza en la escena cómica vulgariza con deliberación usos primitivos más selectos, como sugieren estos hexámetros de Alcmán, el más antiguo testimonio del metro de Creta: *Aphrodíta men ouk ésti márgos d' Érōs hoia pais paísdei / akr' ep' ánthē kabaínon, a mē moi thigēis, tō kypairiskō*.⁷⁰⁷ "No es Afrodita, sino el insensato de Eros que juega / sobre las juncias más altas, isus flores, ay, no me las toques!". El metro se repite regularmente hasta la cláusula cataléctica: – u –, – u –, – u –, – u –, – u –, – u –, – – / – u –, – u –, – u –, – u –, – u –, – –. Fuera lidio o laconio, Alcmán –que, con no poca malicia, decía conocer el canto de todas las aves–, supo como disponer en el coro espartano el lado más amable del mito y hacer honor a la prestigiosa tradición doria traída por Taletas desde su isla de origen. Quizá el propio Aristófanes pensase en Alcmán, cuando en *Las aves* se divertía reproduciendo en metro crético (– u –, – u –) el canto del francolín (*attagās, attagās*) o del nóctulo (*kikkabáy, kikkabáy*).⁷⁰⁸ La mimesis de las voces

⁷⁰⁶ Hefestión, XIII, 1, pp. 103-104. Hefestión engloba el crético dentro de los metros peonios, que comprenden también el baquíaco (u – –) y el palimbaquíaco (– – u). Este último es considerado como inadecuado para el canto. El baquíaco se encuentra por primera vez en Píndaro, es frecuente en Esquilo y su uso se instala en la tragedia como expresión de patetismo. "Lo mismo que el crético – dicen Gentili y Lomiento, *op. cit.*, p. 229 y ss.–, los baqueos pueden realizarse rítmicamente como hexasemos" o ritmos de seis tiempos, prolongando la última sílaba o añadiendo una pausa.

⁷⁰⁷ Hefestión, XIII, 6, p. 109. Page, *PMG*, 58. Cf. Rodríguez Adrados, *ibíd.*, p. 152.

⁷⁰⁸ Aristófanes, *Las aves*, vv. 249 y 261. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, pp. 226-227, destacan la "virtuosa polimetría" de la monodia en que Aristófanes imita el cantar de varias aves. La tórtola también emite con frecuencia su canto en ritmo crético, aunque otras veces lo "reconduce" –como los metricistas– a ritmo de seis tiempos.

infrahumanas que causaba pavor a Sócrates inspiraba el oficio versificador del cómico.⁷⁰⁹

Los prototipos métricos fundamentales se combinan en estructuras que adquieren mayor o menor pregnancia como versos o miembros del verso (*kōla*). Algunos de estos versos juegan a oponer dos prototipos métricos invertidos por mediación de un tercero que sirve de transición. Safo utiliza este recurso con su gracia habitual, en el verso endecasílabo que lleva su nombre: *Poikilóthron' athanát' Aphródita*. "Rico trono, oh inmortal Afrodita" (o tal vez, según otros autores: "Oh, Afrodita, la de florido manto").⁷¹⁰ El verso empieza en metro trocaico y acaba en yámbico cataléctico, sirviéndose del coriambo en medio para invertir el ritmo: – u – u, – u u –, u – –. Alceo diviniza a su insigne paisana de Mitilene con procedimiento parecido: *Ióplok' ágna mellikhómeide Sapphoi*.⁷¹¹ "Violetas trenza y dulce sonríe, (santa) Safo". La traducción obliga a emplear un par de sílabas más, pero el efecto rítmico es perceptible. En este caso el verso es el llamado "dodecasílabo alcaico". Comienza con una sicigia yámbica y, por medio de un jónico *a maiore*, desemboca en la cláusula trocaica acataléctica: u – u –, – – u u, – u – –. Pero tiene la particularidad de que puede ser entendido exactamente igual que el anterior verso de Safo, si suprimimos la sílaba inicial o la interpretamos en anacrusa a la hora de cantar. De nuevo apreciamos las destreza de un poeta músico para hacer que sus estructuras sean ligeras y polivalentes. El noble y orgulloso Píndaro forja su endecasílabo con un comienzo menos leve,

⁷⁰⁹ Cf. Platón, *República*, 396b y 397a-b, donde Sócrates hace referencia explícita al canto de los pájaros (ὀρνέων φθόγγους). En *Cratilo*, 423c-d, Sócrates establece la diferencia entre imitar a los animales por medio de la voz (procedimiento que considera irracional, "análogo a la música") e imitar la esencia de las cosas por medio de los sonidos elementales y las sílabas del lenguaje.

⁷¹⁰ Hefestión, XIV, 1, p. 110. Cf. Lobel-Page, *PLF*, frag. 1. Rodríguez Adrados, *ibíd.*, p. 354, traduce "bien labrado trono" y en n. 20 añade que hay que rechazar la traducción "de vestido recamado de figuras". Pero Scheid y Svenbro, *op. cit.*, p. 51-55., discuten las traducciones habituales de este verso y argumentan detalladamente que ποικιλόθρον' es un manto (θρόνῳ) florido, no un trono (θρόνος) ricamente labrado.

⁷¹¹ Hefestión, XIV, 4, p. 113. Lobel-Page, *PLF*, 384. Rodríguez Adrados, *ibíd.*, p. 333.

de intención solemne: *O Mousagéta me kalei khoreusai*.⁷¹² "Iré al coro, que el Musageta invita". En antipasto inicial realiza sin mediación la inversión de yambo a troqueo; después del coriambo –que hace justo lo contrario–, el ritmo vuelve a ser yámbico en la cláusula, pero el resultado no es fluido, sino deliberadamente artificioso y entrecortado: u – – u, – u u –, u – –. Otros versos mixtos oponen sin transición dos *kōla* con formas rítmicas bien diferenciadas separadas por una cesura. Son llamados asinartetos o disjuntos y Arquíloco parece haber sido el primero en usar esta disposición que parece responder a un esquematismo primitivo: *erēō poly phíltath' etaíron, térpseai d'akoúōn*.⁷¹³ "Te diré todo, amigo dilecto, goza tú al oírlo". Hefestión dice que se trata de un *kōlon* heptemímero anapéstico (con cesura tras la séptima sede), seguido del periodo trocaico de tres pies llamado itifálico: u u – u u –, u u – – / – u – u, – –. El verso opone, pues, con rudeza aparente, ritmo par a ritmo impar. Pero el metricista de Alejandría advierte que el primer *kōlon* se presta a interesantes transformaciones, derivadas de las licencias habituales en las posiciones de las sílabas inicial y final, que hacen adaptable el ritmo de marcha a metros más fluidos: si contraemos el primer *biceps* y la última sílaba cae por *katalēxis*, tendremos un jónico *a maiore* seguido de un coriambo: – – u u – u u –. Es la forma del verso conocido como prosodiaco por su uso en la procesión ritual o *prósodos* (de donde deriva "prosodia"), usado también por Safo.⁷¹⁴ La transformación conlleva el paso de metro binario a ternario. Si suprimimos, al contrario, el primer *biceps*, o la sílaba larga resultante de su contracción, y la sílaba final indiferente se hace larga, obtenemos un

⁷¹² Hefestión, XIV, 2, p. 112. *Pindari Carmina cum Fragmentis*, edición de C. M. Bowra, Oxford, 1947, fragmento 241. Μουσάγέτας, "conductor de las Musas", es calificativo habitual de Apolo. El poeta entra en la danza por mandato e inspiración del dios músico.

⁷¹³ Hefestión, XV, 2-6 pp. 116-119. Cf. Rodríguez Adrados, *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, I, p. 99.

⁷¹⁴ Πρόσδοος es primero "acceso" o "entrada" y "avance"; después "ataque" o "asalto", pero también el entrar en la asamblea o el ir a la escuela; en cuarto lugar designa la "relación íntima" y, finalmente, la "procesión solemne". Viene de ὁδός, "camino", "acceso", "recorrido" y, figuradamente, "método". La prosodia es un proceder, una vía de acceso ritual, por medio de las variables rítmicas y de acentuación, hacia el corazón de la palabra.

kōlon que puede ser interpretado de dos maneras: como variante del prosodiaco, compuesta por un coriambo y un jónico *a minore*, o como un *hēmiépes* femenino dactílico, que pudiera formar parte de un hexámetro: – u u – u u – –.⁷¹⁵ Estas transformaciones de los *kōla* representan diversas posibilidades de adaptar el verso a otras tantas funciones del canto, la marcha procesional, la danza etc. Finalmente, hay versos poliesquemáticos que "admiten multitud de formas sin ningún cálculo", dice Hefestión.⁷¹⁶ En ellas el verso acoge las irregularidades de la cadena verbal, pero a estas alturas ya hemos comprendido que al poeta griego no le faltan recursos para adaptarlas al canto.

Unos pocos ejemplos sacados del *Enchiridion* bastan para hacerse cargo de las funciones del metro griego. Pero debemos tener en cuenta que Hefestión racionaliza el material poético desde una perspectiva tardía que abarca todo un milenio. Presenta en primer término la claridad de los "nueve metros", sus combinaciones y transformaciones recíprocas más simples, y finalmente apenas roza de pasada la confusión de los versos de estructura compleja. Su propósito es rescatar tesoros del pasado, centrándose en la lírica y en el drama, que tienen valor modélico, clasificados según los criterios más generales asentados por tradición desde Damón a Dionisio de Halicarnaso, pero no explica la génesis ni la evolución de los metros. Su punto de vista, sin embargo, bastará para fundar una disciplina que hasta el siglo pasado se creía autosuficiente, independiente de la música. Al cribar aún más su selecta cosecha de ejemplos, debemos compensar por tanto la distorsión que conlleva esa perspectiva, poniendo tanta atención en los *metra* prototípicos como en el hecho de que la irregularidad métrica preserva alguna información, ya sea porque sus licencias se apoyan en una regularidad musical no

⁷¹⁵ Hefestión, XVI, 2-5, pp. 116-119. En la n. 247, p. 116, Urrea Méndez proporciona el esquema completo del prosodiaco de Arquíloco: $\underline{u} - u u - u u - \underline{u}$ y añade que los metricistas modernos "lo consideran como punto de partida para la búsqueda de los llamados metros primordiales".

⁷¹⁶ *Ibidem*, XVI, 1, p. 132. Cf. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, pp. 185 y ss.

documentada o porque la escritura condiciona la evolución del verso. Por operar en el intervalo de unión entre el lenguaje y la actividad rítmica, cierto grado de indefinición parece ser un rasgo sustantivo de la métrica, al contrario de lo que parecen pensar cuantos han buscado en ella una manifestación eminente de la proporción. La interpretación del metro de muchos versos es problemática, admite lecturas diversas, lo cual no indica necesariamente una insuficiencia, sino que es más bien síntoma de versatilidad. En la dicción efectiva y no considerado como mero esquema, el metro está lejos de ser, en definitiva, una estructura matematizable, lo es menos aún que el ritmo y la armonía, porque se las tiene que ver con las irregularidades del lenguaje y del mundo que el lenguaje quiere representar. En ello precisamente estriba el interés de sus relaciones con la regularidad musical.

Tanto las reglas de la prosodia que condicionan el cómputo de sílabas como los procedimientos de composición del verso, lejos de constituir un *corpus* normativo, representan un compendio de situaciones en las que el habla, acostumbrada a hacer variar en su curso la forma de las palabras (a la elisión o la fusión de vocales, por ejemplo) se compara con esquemas rítmicos aprendidos y pone a prueba su capacidad de adaptarse a formas musicales, sirviéndose de nuevas licencias que alteran la duración o el cómputo de las sílabas (la *correptio* de vocal larga o diptongo ante otra vocal, el hiato, etc.). El metro expresa la mediación entre el lenguaje, el gesto rítmico y el sonido consonante, el cual condiciona también la forma de la frase, en la medida en que sus frecuencias o "alturas" variables hacen que el músico escoja unos valores de duración para las notas en lugar de otros, los cuales reclaman a su vez reajuste léxico o sintáctico. Esta ambivalencia músico-gramatical del metro se acumula como experiencia hereditaria que proviene de prácticas muy anteriores al uso de la escritura. El metro adquiere relevancia en la tarea de ajustar las palabras a las formas usuales de la melodía y del ritmo, asociadas

con mayor o menor frecuencia a las prácticas corales, de las cuales se independizan no obstante en el proceso de composición, que antes del uso de la escritura no dispuso de otras herramientas sino de la propia voz, del instrumento y de la conducción de la mano o del pie para fijar las medidas del verso. Es posible que las palabras mismas funcionasen como soporte mnemotécnico del ritmo métrico, una vez establecido su orden y ajustada la prosodia a las necesidades requeridas por las prácticas sociales, del mismo modo que cabe imaginar un patrón rítmico o una frase melódica como vehículo del aprendizaje de jaculatorias y sentencias. La interacción es clave en las relaciones entre ritmo y metro. La escritura permite aislar, objetivar y enriquecer las estructuras del verso, pero a través de ella el metro aislado pierde de vista su razón de ser. Tomándose por ciencia autosuficiente y presentando como *corpus* normativo el catálogo de sus experiencias inmemoriales, el estudio de la métrica desarrolla una lógica falseada, sobrecargada de terminología no siempre necesaria, que acumula datos casuísticos y rara vez se adentra en una explicación comprensiva. Al hacerlo desdeña su verdadero potencial, la posibilidad de evaluar los servicios que el arte de medir las palabras prestó a orden ciudadano y al pensamiento de los helenos.

Allí donde el cantor paleolítico invocaba a los astros y se ofrecía a encarnar los espíritus de la tormenta o del fuego, el poeta griego llama a los dioses por su nombre, con sílabas contadas que encajan en las estructuras musicales del canto o, al contrario, les sirven de molde. Ambas situaciones alternan en el proceso de composición. Los requerimientos de la danza se subliman de esta suerte, se abstraen sin alejarse mucho de su círculo pragmático, por medio de fórmulas que no sólo son métrico-rítmicas, sino también capaces de adaptarse a diversas suertes de *harmonía*. Arquíloco de Paros yuxtapone esas estructuras rítmicas tipificadas para permitirse expresar ideas que se atreven a alejarse del lugar común. La economía de variaciones y repeticiones que de manera inconsciente pone en marcha la canción

primitiva se ha convertido en dialéctica elaborada entre tradición e innovación poética, consciente de la evolución de sus formas. Al regularizar el metro dactílico más de lo que requería la tradición jonia –quizá para adaptarse al gusto laconio–, Alcman actúa como tutor de la edad en flor, pedagogo de la juventud espartana, pero a la vez construye un edificio espiritual, una manera de fundar el pensamiento comparable a un orden arquitectónico. Entre la monodia y la lírica coral se ponen a prueba diversas funciones métricas que condicionan comportamientos públicos y privados. Safo es llamada divina por convertir su tiaso femenino en jardín de las Musas, armonizando sus sentimientos personales con los *tópoi* de la tradición. Anacreonte porta al verso escrito una gracia de movimientos que seguramente ha puesto a prueba muchas veces –ebrio a medias– en el banquete y en el coro. Cuando Píndaro entra en la danza, viene con versos pulidos como una estatua, con intención de immortalizar al tirano vencedor en los juegos. La escena de teatro convierte la monodia y el rito coral en espectáculo, dando lugar a la participación democrática en el arte de las Musas. Si la sílaba es el eslabón poético-musical que enlaza el paso, la voz melodiosa y el sentido, el *métron* representa la extensión del *tópos* al círculo más amplio, donde la actividad poética se compromete con el devenir de la ciudad y sienta las bases para una lógica con vocación universal. Los *metrikoí* proyectaron sus ínfulas sobre *el lógos* porque se sabían herederos de la tradición más prestigiosa. Los anillos enlazados de la poesía, del interés ciudadano, del individuo particular sujeto al concepto más amplio de humanidad –aquellos que Sócrates puso a rodar en su argumentación ante el rapsoda–, representan extensiones del metro. Cuando la métrica se especializa como disciplina y reina durante un tiempo en el ámbito reservado a las ciencias del lenguaje, no renuncia al derecho de ejercer sus privilegios, pero sí a la evidencia de su honda complejidad. Por medio del metro, los requerimientos de la danza expanden su influjo a través de la estructura del poema, hacia las unidades más

amplias del discurso, buscan nuevos límites donde el pensamiento pueda sublimar la experiencia del círculo tribal originario. Las palabras inevitablemente fantasean, metaforizan sus propias causas: en el principio fue el coro de las Musas, en el final los giros planetarios, la música de las esferas. Ya sea como mandato soberano o como posibilidad de armonía, la ilusión de la circularidad corre a lo largo de la cadena hablada, mezclar mentiras con verdades es el precio que tienen que pagar las palabras por llamar a las cosas por su nombre y por comerciar con lo ausente. La ilusión trascendental se sostiene en la posibilidad de sincronizar los *mélea* del cuerpo con la voz, de medir las palabras y responder por su valor, como en antífona coral, hasta en la soledad de la escritura, donde el coro no comparece. Entre la palabra soberana y su fracaso reiterado, que la conduce otra vez al principio del laberinto, no cabe otra armonía: jugar mientras haya aliento –*ársis* después *de thésis*– con la ley de gravedad. En cierto modo la voz jamás trasciende los requerimientos de la danza.

Tras un largo ciclo de sujeción a la letra, el tratado de Gentili y Lomiento devuelve el metro a su trama originaria, dando por establecido que el canto y la danza intervienen en su formación. Se presenta como historia de las formas poéticas, siguiendo la tradición de la filología decimonónica germana, pero dedica espacio a los instrumentos musicales y a los diversos géneros de danza, aunque sin menoscabar la preeminencia de la palabra.⁷¹⁷ Desde más de medio

⁷¹⁷ Gentili y Lomiento, *op. cit.*, pp. 68 y ss. En las pp. 77-81, los autores resumen los diversos tipos de monodía y de poesía coral y –cosa inusual en un tratado de métrica– los principales géneros de danza, una actividad "omnipresente en la experiencia cultural de la *pólis*": πυρρίχη, "pírrica", danza guerrera; γυμνοπαιδική, "gimnopédica", danza de muchachos desnudos imitando movimientos de la lucha deportiva; ὑπορχηματική, "hiporquemática", danza y canto en metro crético, de carácter marcadamente imitativo; τυρβασία, "tirbasía", danza dionisiaca que acompañaba al ditirambo; σίκιννις, "sicínide", propia del canto de los sátiros en el drama satírico; ἐμμέλεια, "emméleia", danza habitual del coro en la tragedia, lenta y solemne; κόρδαξ, "córdax", danza burlesca y obscena, habitual en la comedia. El estudio de estas danzas en relación con los metros y las formas estróficas que intervenían en ellas sería muy oportuno. Jean Irigoín abrió camino en esa dirección al estudiar el reparto de "tiempos marcados" en la lírica coral, que debieran de coincidir supuestamente con los pasos de los danzantes: en las odas de Píndaro y de Baquilides consideradas por Irigoín, el número de "tiempos marcados" en la estrofa, la antistrofa y el épodo es el mismo y se reparten dentro de cada estrofa creando simetrías que sugieren funciones orquésticas, al igual que la disposición de algunos versos respecto de otros y de los metros "retrogradados", "en eco" o "en espejo" dentro de un mismo verso. Irigoín supone que el reparto de "tiempos marcados" era un armazón que los poetas disponían para preparar el diseño de la danza, sobre el cual construían el poema adaptándose a las

siglo atrás, Bruno Gentili venía administrando sus reservas, matizadas a lo largo de las décadas, a la hora de conceder crédito a una visión musical del metro; pero al mismo tiempo sentaba las bases para una comprensión en profundidad de los fenómenos rítmicos en el verso heleno. Sin dejar de proteger la venerable tradición centroeuropea de estudios métricos, la iba conduciendo hacia la necesidad de asumir una interpretación más amplia de su objeto de estudio. En *Metrica greca arcaica*, escrito en 1948, Gentili afirmaba que la tendencia nacionalista del helenismo alemán no debiera bastar para invalidar sus teorías acerca del *Urvers* o "verso originario" indoeuropeo: el octonario de ocho sílabas del que supuestamente derivan los dímetros griegos.⁷¹⁸ En Hefestión y en Arístides Quintiliano se encuentran suficientes pruebas de que diversos tipos de metros (gliconios, prosodiacos, enoplios, docmios, etc.) eran "sentidos" en la antigüedad como equivalentes al dímetro de doce tiempos (*períodos dodekásemos*) que según Gentili es "el verso fundamental de la métrica griega".⁷¹⁹ Tal equivalencia entre versos de distinta medida se produjo gracias a la flexibilidad que proporcionan procedimientos como la acefalia y la catalexis, es decir, a la libertad de acortar –y en algunos casos extender– el esquema rítmico de los versos en relación con el batir del pie.⁷²⁰ Gentili corrige a los autores que, por influjo de la métrica latina, aplican al verso griego la teoría del *ictus* o acento de intensidad e imaginan injustificados alargamientos de sílabas para regularizar sus medidas.⁷²¹ Protege así la dicción de una musicalidad

exigencias temáticas de cada encargo. Véase «Architecture métrique et mouvements du chœur dans la lyrique chorale grecque», en *Le poète grec au travail*, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, París 2009, pp. 117-133.

⁷¹⁸ Bruno Gentili, *Metrica greca arcaica*, G. D'Anna, Mesina-Florenia, 1950, p. 21.

⁷¹⁹ *Ibidem*, p. 51.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 25-27.

⁷²¹ Gentili, *ibid.*, pp. 30-31, se opone la teoría de R. G. H. Westphal, *Rhythmik*, Leipzig, 1885, que creyó poder aplicar las leyes de isocronía de la música moderna a la métrica del verso griego. Se apoya en Gottfried Hermann, *Handbuch der Metrik*, Leipzig, 1799, que pensaba que la música de los griegos no habría conocido un ritmo-medida de tipo divisivo, sino solamente el ritmo aditivo de la melodía. Los escasos textos con música conservados, aunque no invalidan por completo la tesis de Hermann, parecen confirmar la teoría de la isocronía de Westphal, pero solamente para la edad tardía. Sería un error –dice Gentili– considerar los textos de la edad clásica desde la misma perspectiva.

mal entendida, rígida, aislada de sus relaciones variables con la melodía y con el ritmo. Por considerar el *ictus* de la dicción como intensidad acentual, los gramáticos latinos invirtieron el sentido original de *ársis* y *thésis*, tomando la primera como *elatio* y la segunda como *positio vocis*; los tiempos fuertes del verso se soltaron así de su antigua dependencia con respecto al paso de danza y la escansión se convirtió en asunto meramente verbal; pero el *ictus* latino traduce en realidad el término griego *sēmeion*: "seña" de la mano o del pie para conducir el canto y la danza, y tiene, por tanto, "solamente un valor musical".⁷²² Gentili permite entender así el singular proceso por el que los ritmos del verso griego fueron reconducidos, primero en el paso de los metros helenos a la lengua latina, luego en la progresiva normalización acentual de los fenómenos cuantitativos y finalmente en la lectura de los metricistas germanos e italianos inclinados a la isocronía. Los esquemas métricos intercambiables en el verso griego indican, por el contrario, una relación flexible de las palabras con la melodía y con el ritmo que –según Gentili– evolucionó históricamente: la palabra impuso su forma métrica en periodo arcaico, exigiendo el ajuste del ritmo y de la melodía a la dicción del verso; lo contrario ocurrió en periodo clásico, por influjo de la nueva música que empezó a jugar libremente con la duración de las sílabas.

Gentili describe la relación entre el verbo poético y la música en términos un tanto esquemáticos de dominio alterno que es preciso matizar: "Antes de la reforma musical de Timoteo, la música fue la ancila de la poesía".⁷²³ Este punto de vista parece fundado hasta cierto punto, porque antes de ser representada gráficamente, la música no pudo atenerse a otro sustento sino al verbo y a los instrumentos rudimentarios. La lengua cuantitativa y tonal ponía en juego valores de duración y de altura que a través de los procedimientos selectivos de composición del verso se aproximaban a la sonoridad musical; no

⁷²² *Metrica greca arcaica*, pp. 27-28. Cf. *La metrica dei greci*, pp. 6-7.

⁷²³ *Metrica greca arcaica*, pp. 31-32.

es lógico pensar que la melodía y el ritmo contradijesen esa tendencia sino excepcionalmente.⁷²⁴ El presumible apego del canto arcaico al habla deja sin embargo espacio para cometer algunos errores de interpretación, porque parece justificar la autonomía del metro en ausencia de la música que lo acompañaba. Ciñéndose al rastro precario del verso escrito, los metricistas creen preservar los derechos de su disciplina tomando el ritmo métrico por algo ajeno a las prácticas musicales y a la danza. Apoyándose en las experiencias que confirman las tendencias rítmicas del habla, se eximen de cuestionar la relación del verso con instancias exteriores al lenguaje. Aunque esté parcialmente fundado, ese punto de vista conduce a un falseamiento del fenómeno poético y de sus relaciones con otras formas de discurso. Para reconstruir la verdad con alguna garantía de objetividad no es suficiente con atenerse a los cambios más aparentes según los textos en las relaciones entre música y verbo durante el siglo V. Por primitivos que fuesen el ritmo y la melodía en tiempos más remotos, representan experiencias sustantivas, irreductibles a la prosodia del habla común, constitutivas del verso en cualquier época, aunque de un modo más o menos patente. Parece necesario considerar dichas experiencias en relación de igualdad cooperativa con el lenguaje –tal como hará Aristóxeno–, aunque convenga matizar las condiciones en que se desarrolla esa relación en un periodo u otro. Gentili cita en apoyo de su tesis historicista un verso de Píndaro: *anaxiphórminges hymnoi*, "himnos, señores de la forminge";⁷²⁵ pero la expresión de Píndaro parece indicar, más que sometimiento del ritmo musical al ritmo de las palabras, la servidumbre del oficio musical del poeta con respecto a la función significante de la palabra sacra o encomiástica.

⁷²⁴ La etnomusicología parece confirmar que la melodía del canto en las lenguas tonales de África respeta generalmente la prosodia. Véase A. M. Jones, *Studies in African Music*, Oxford University Press, Londres, 1959, pp. 230 y ss. y 246: "Las libertades que se toma la melodía son escasas y perfectamente comprensibles en sus contextos. No hay duda de que el africano, cuando melodiza su habla, siente que la canción en todo su desarrollo se ajusta a la línea del habla".

⁷²⁵ Píndaro, *Olímpicas*, II, 1.

"Con Timoteo –sigue diciendo Gentili– la música se desvincula para siempre de la poesía y se alejará cada vez más de la simplicidad melódica de la música arcaica". Un siglo antes de Timoteo –añade no obstante el metricista italiano– ya se observan los primeros intentos de invertir la antigua jerarquía. El poeta satírico Pratinas de Fliunte, contemporáneo de Esquilo (siglos VI-V), lamenta el protagonismo inoportuno del *aulós* en el coro y reclama el mantenimiento del orden tradicional: "La Musa ha hecho rey al canto / sea segundo el *aulós* en la danza".⁷²⁶ Pratinas parece expresar un conflicto de intereses gremiales, más que otra cosa. Sea acompañado o no por el instrumento, el canto es también melodía y ritmo, además de palabra. La evolución histórica de las prácticas musicales en Grecia antigua no es discutible, pero tal vez la oposición entre vieja y nueva música no implique diferencias tan sustanciales en lo que concierne a la relación entre ritmo y metro. Gentili señala la frecuencia creciente de sílabas breves procedentes de resolución en el citado poema de Pratinas, en el fragmento conservado de *Los persas* de Timoteo y en algunas tragedias de Eurípides, partidario de la nueva música; podrían corresponder a las florituras, "gorjeos" u "hormigueos" de notas satirizados frecuentemente en la comedia.⁷²⁷ En tales casos el metro del verso no parece indicar el ritmo básico del canto, se presta acaso a un efecto más bien espectacular, pero los usos innovadores de la nueva música no eliminan los testimonios más frecuentes, en los que la regularidad del metro no puede ser sino coherente con el ritmo musical –tal como defiende West–; ni las partituras en que las indicaciones rítmicas precisan con claridad dónde coinciden y dónde se apartan de la prosodia.⁷²⁸

⁷²⁶ Gentili, *Metrica greca arcaica*, pp. 32-33. Cf. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, p. 69.

⁷²⁷ Cf. Aristófanes, *Tesmoforias*, 100; *Ranas*, 1345-1348; *Nubes*, 968. Ferécates, *Quirón*, fr. 145 Kock, citado por Gentili, *ibídem*, p. 33.

⁷²⁸ Gentili estudia el primer verso del epitafio de Seikilos en *Metrica greca arcaica* pp. 34-35. Los signos de duración escritos sobre las sílabas no indican el metro, sino los valores de la melodía. La prosodia se ajusta a éstos por medio de alargamientos y resoluciones, convirtiendo las notas largas en trisemas y luego en yambos, por ejemplo. Métricamente el verso es un reiziano de nueve tiempos: u – – – –, con muy poco valor rítmico, pero por efecto de los alargamientos melódicos se convierte en

Según Gentili, es un error basarse en Aristóxeno y en su definición del tiempo primario para interpretar fenómenos métricos históricamente anteriores, porque Aristóxeno es un innovador. Antes de él la sílaba era, en efecto, la unidad de medida rítmica. Gentili aduce dos testimonios: de Platón en el *Cratilo* y de Aristóteles en la *Metafísica*.⁷²⁹ En el pasaje de Platón, Sócrates, tras haber establecido que la mimesis de la esencia de las cosas se realiza en el lenguaje por medio de sílabas y de letras, añade: "Así hacen los que se ocupan de los ritmos; comienzan por distinguir los valores (*dynámeis*) de los elementos (es decir de los fonemas), luego los de las sílabas, y es entonces, pero sólo entonces, cuando abordan el estudio de los ritmos". Platón pone el ejemplo del ritmo para hacer valer la necesidad de distinguir las unidades elementales del lenguaje en tanto que unidades significantes. Toma por modelo un fenómeno inferior, no significativo, al alcance de cualquier entendimiento, para ensayar una vez más el salto hacia la definición de la esencia, sirviéndose de las ambigüedades de las palabras, que se sitúan a medio camino entre la urgencia de la significación y la inclinación a la eufonía. El ritmo se entiende a través de los elementos de la cadena verbal y sólo preocupa en tanto que aplicado al canto, pero eso no limita su carácter específicamente musical. Con otras palabras, la antigua unidad de metro y ritmo es irreductible al lenguaje, aunque se exprese por medio de sus elementos. El pasaje de Aristóteles hace referencia a la unidad de medida específica para cada género de sustancia, ajena a la idea platónica del Uno: "Para el acorde musical, por ejemplo, es la diesis, [...] para los ritmos, el paso (*básis*) o la sílaba". *Básis* es el término que Aristóxeno utiliza para la posición del batir del pie, en lugar de *thésis*. Aristóteles anticipa la visión aristoxénica de una

un dímetero yámbico dodecasemo, prueba de que el periodo de doce tiempos es un molde musical. Gentili admite que la notación de las partituras conservadas refleja un ritmo isócrono al que se ajusta el verso, pero considera este hecho como un fenómeno posterior a la nueva música y a la definición del tiempo primario de Aristóxeno.

⁷²⁹ Gentili, *ibidem*, p. 36. Platón, *Cratilo*, 424c. Aristóteles, *Metafísica*, 1087b.

pluralidad de sustancias que admiten ordenamiento rítmico. Su testimonio no puede ser aducido, por tanto, como prueba de que la sílaba era unidad de medida excluyente antes de los *Elementa rhythmica*. Es cierto que Platón y Aristóteles todavía sentían la métrica y la rítmica como "íntimamente ligadas", tal como argumenta Gentili, (aunque esa afirmación, como veremos, no deja de ser válida para Aristóxeno); no es cierto, en cambio, que el ritmo fuese para ellos "la *agogé* producida por el alternar diverso de las sílabas largas y de las sílabas breves en el verso", porque la *agogé* o conducción del verso provenía de una referencia exterior, del batir del pie o de la mano.

Después de los *Elementa rhythmica* de Aristóxeno, la sílaba tampoco deja de cumplir sus funciones rítmicas. La noción de tiempo primario permite describir la relación práctica de la sílaba del verso con otros niveles de actividad rítmica. Aristóxeno lleva a cabo en el terreno rítmico las consideraciones que sus predecesores pitagóricos prefirieron dejar de lado para centrarse en el estudio de las proporciones de la octava, quizá porque eran algo que la práctica del canto resolvía sin necesidad de mayor esfuerzo teórico. La innovación de Aristóxeno consistirá en mostrar que la práctica del canto presupone una experiencia rítmica distinta y a la vez coordinada con respecto al metro del verso. Esa exigencia es fundamentalmente la misma en un verso arcaico, clásico o moderno. Ciertamente es que en el canto primitivo la noción de metro no se individualiza todavía, como muestra Bowra, porque la recurrencia de duraciones o acentos dentro del verso no alcanza un alto grado de elaboración; parece también claro que el ritmo del verso arcaico se rige más por la yuxtaposición de esquemas capaces de contener fórmulas verbales que por la reiteración de un patrón divisivo; y que en la Grecia del siglo V el desarrollo de la música instrumental impone modas en escena que van haciendo necesaria la explicitación del tiempo primario como forma de comunicación entre artes cada vez más especializadas. El desarrollo independiente del virtuosismo instrumental puede incidir en el canto

de manera artificiosa, comparable al *vocalising* que en el siglo XX alcanzó no solo a imitar con la voz los fraseos instrumentales del *bebop*, sino incluso a ponerles letra, cosa que no altera para nada las estructuras básicas en las que se apoya el *swing*. La dimensión diacrónica de las formas musicales es tan evidente como la de las palabras. Pero el tiempo primario de Aristóxeno expresa una necesidad más o menos latente o explícita en toda actividad rítmica. Desde el punto de vista rítmico, el verso, en suma, requiere la misma flexibilidad que la melodía o los movimientos del cuerpo para aproximarse o alejarse de una medida relativamente regular. Puede superponerse a un patrón proporcional divisivo o yuxtaponer patrones irregulares en amalgama; el único orden inamovible le viene de la estructura significativa de la frase; el metro del verso es el resultado del compromiso entre ambas exigencias.

Gentili prefiere atenerse a la distinción alejandrina entre métrica y rítmica como disciplinas separadas e interpreta en este sentido la aportación de Aristóxeno, con el cual se iniciaría "la nueva teoría rítmica que considera el ritmo en la música separada de la métrica, que por su parte es una disciplina fuera del ritmo y de la armonía".⁷³⁰ Ese no es exactamente el punto de vista del músico tarentino, como veremos en una consideración más detenida de sus *Elementa rhythmica*. Su innovación no consiste en separar la rítmica de la métrica, sino en diferenciar el tiempo primario como referencia común a todas las sustancias susceptibles de ser rítmicas, el lenguaje entre ellas. Para Aristóxeno, la rítmica y la métrica forman parte de la música. Su maestro Aristóteles afirmaba lo mismo en la *Poética*: "pues resulta evidente que los metros son parte de los ritmos".⁷³¹ Métrica y música no son artes separadas sino desde el momento en que el metricista reconstruye el ritmo del poema a partir del verso escrito y tiende a fundar el metro en la prosodia de un habla redconstruida. Los

⁷³⁰ Gentili, *ibíd.*, p. 38.

⁷³¹ Aristóteles, *Poética*, 1448b, 20-21.

"ritmos" de la fonación, comparables a los ritmos orgánicos, acentuados por la alternancia de sílabas largas y breves en una lengua cuantitativa justifican en parte ese tipo de aproximación; pero no hay que olvidar que es el canto el que realiza la interpretación propiamente rítmica de los valores de duración de las sílabas. El intento de suponer un ritmo distinto del metro en el verso griego antes de Aristóxeno es del todo vano, afirma Gentili en su primer tratado, "puesto que no podemos en modo alguno reconstruir los ritmos musicales irremediablemente perdidos".⁷³² Lo cierto es que no es necesario separar el ritmo musical del metro antes de Aristóxeno ni después, porque la noción del tiempo primario no altera el carácter del metro. Tampoco es conveniente asumir la penuria documental como regla hermenéutica de la poesía antigua. La separación entre métrica y rítmica no es asignable a Aristóxeno de Tarento, ni siquiera a los nuevos músicos del siglo V, sino más bien a los gramáticos alejandrinos que comienzan a desentenderse de la música. Sus sucesores trabajarán sobre documentos en los que no queda rastro de ella. Imponer la isocronía en la lectura de versos anisócronos es una violencia innecesaria, ciertamente, pero asignar los valores rítmicos a la prosodia de una lengua muerta no ofrece más garantías. En ambos casos se corre el riesgo de hacer pasar por "lógico" algo que responde a una lógica más compleja.

Gentili remite encarecidamente a los capítulos del primer libro de *De Musica*, en los que Arístides Quintiliano trata de los géneros rítmicos reproduciendo principalmente las ideas recibidas de Aristóxeno. No hay en ellos razón concluyente para concebir la métrica como algo separado de la música y del ritmo; su estudio se incluye de hecho en un tratado musical. Es el batir del pie el que sirve para racionalizar, con ayuda del tiempo primario, cuya magnitud depende de la *agogé* o del tempo de la conducción, los distintos ritmos de la

⁷³² Gentili, *Metrica greca arcaica*, p. 38.

dicción, de la melodía o de la danza.⁷³³ El tiempo primario de la dicción se observa en la sílaba, dice Arístides, igual que el del *méllos* se observa en un sonido o el del movimiento corporal en una figura.⁷³⁴ Como unidad abstracta representa la equivalencia o la cooperación posible entre las diversas actividades rítmicas y se concreta en la *agogé* realizada por el batir del pie. Arístides apunta luego hacia la diferencia específica entre ritmo y metro, dejando algún margen para la confusión: "En efecto, puesto que todo lo que llega a ser, según dicen, es generado a partir de, al menos, dos entidades distintas, el ritmo tiene su ser en el *ársis* y en la *thésis*, mientras que el metro lo tiene en las sílabas y en su desigualdad".⁷³⁵ La diferencia entre ritmo y metro se afirma dentro de la generalidad de todo lo que llega a ser a través de una oposición primordial: la oposición que concierne al ritmo es la alternancia entre *ársis* y *thésis*; la que concierne al metro, la diferencia de duración entre sílaba larga y breve. Al identificar el ritmo con el batir del pie, Arístides confunde la abstracción del tiempo primario con la concreción que lo hace perceptible, pero en realidad el movimiento de alzar y posar el pie o la mano no es necesariamente rítmico de por sí, como tampoco lo es la distinción entre larga y breve. Una u otra de esas acciones son rítmicas cuando se relacionan con una percepción de la regularidad aproximada en el movimiento, es decir, con otra marca temporal, ya sea externa o interiorizada. La unidad del tiempo primario representa el carácter esencialmente relacional del ritmo. La alternancia de *ársis* y *thésis* es una danza reducida a la mínima expresión, no tiene sentido alguno sin sílabas, notas o pasos que respondan a sus indicaciones; la mera desigualdad silábica no es métrica hasta que no conecta con la posibilidad del ritmo. Lo que cuenta es la sincronía posible entre la sílaba y el batir del pie.

⁷³³ Arístides Quintiliano, I, XIX, p. 39, 26-30.

⁷³⁴ *Ibidem*, I, XIV, p. 32, 16-18.

⁷³⁵ *Ibid.*, I, XXIII, p. 45, 23-26. Comparamos la traducción de Colomer y Gil, *op. cit.*, p. 103, con la de Barker, *op. cit.*, II, p. 450.

Finalmente, Arístides distingue entre dos escuelas teóricas: "Quienes combinan la teoría acerca de los ritmos con la teoría métrica han hecho su estudio de un modo similar a este. Sin embargo, los que la separan lo hacen de una forma distinta". El autor se sitúa en el primer grupo, que combina métrica y rítmica, y explica que los otros "construyen números" asociados al batir de *ársis* y *thésis*, considerando no sólo "números completos" sino también "restos o adiciones, en los cuales emplean los tiempos vacíos". La teoría de Aristóxeno hace posible una matematización del ritmo que alcanza a tener en cuenta, además de las proporciones más sencillas del ritmo par o doble, las duraciones fraccionarias o irracionales y el valor de los silencios entre las notas. Mas tanto el tarentino, en el siglo IV, como Arístides Quintiliano seis u ocho siglos más tarde, incluyen la métrica en la práctica musical y la combinan con la rítmica. Si ya Aristóteles pensaba lo mismo –como hemos visto en la *Poética*–, resulta que entre la vieja tradición que unía metro y ritmo, por considerar éste principalmente asociado a las palabras del canto, y la nueva teoría general basada en el tiempo primario de Aristóxeno –fraguada en el ambiente intelectual del Liceo, según sus tendencias empiristas y lógicas– no hay verdadero hiato. La imposición por parte de la nueva música de formas musicales abigarradas sobre la dicción natural alteró la vieja costumbre de componer la melodía siguiendo de cerca la prosodia del habla, pero eso no implica que afectase de manera sustancial a la práctica del ritmo en el canto, en la música instrumental o en la danza. La teoría rítmica evolucionó en cambio desde la época de Damón, en la que los distintos géneros de ritmo se designaban ya con la terminología asociada al verso que más tarde heredaría la métrica, hasta la época de Aristóxeno, quien preservó la misma terminología y la clasificación en pies para esbozar una teoría general que hiciese explícita la relación entre las diversas prácticas, por medio de la abstracción del tiempo primario aplicable a todas ellas. Lo que cambia de un extremo a otro es la conciencia del carácter

relacional del ritmo, que primero es latente –encubierta bajo el manto regio de la palabra, aunque sin dejar de aludir al paso de danza que le sirve de referencia– y luego explícita, susceptible de dar lugar a desarrollos matemáticos a los que los antecesores pitagóricos de Aristóxeno no atendieron. Son los teóricos posteriores, especializados en métrica o en rítmica, quienes llevan a cabo la separación entre ambas disciplinas.⁷³⁶

En *La metrica dei greci*, de 1958, Bruno Gentili imaginaba todavía al poeta griego arcaico adaptando un "vestido musical" al desnudo "ritmo métrico".⁷³⁷ Volvía a situar empero con lucidez las raíces del problema, al interpretar que toda la métrica griega se basa en la equivalencia no ya entre sílabas, sino entre versos o miembros de verso que, aun siendo desiguales en sus valores de duración, la música podía volver isócronos.⁷³⁸ ¿Pero de dónde venía la posibilidad de "sentir como equivalentes" los versos anisócronos antes de "vestirlos" de ritmo y de melodía? Gentili remitía de nuevo al valor musical del *sēmeion* que conduce el canto y la danza e insistía en considerar la sujeción de la prosodia al ritmo musical como un correlato de la nueva música del periodo clásico, situando vagamente el sentir del "ritmo métrico" –y la actividad del poeta– en torno al acto

⁷³⁶ Gentili, *Metrica greca arcaica*, p. 37, cita la referencia del retórico latino del siglo IV d. C. Mario Victorino a las escuelas métrico-rítmicas de su época: "algunos no quieren que el pie sea metro, sino la sílaba [...] y otros al contrario ni el pie ni la sílaba creen que puedan ser llamados metro, sino el tiempo". Dain, *op. cit.* p. 43, reconoce dos tendencias básicas divergentes desde la antigüedad: la de los metrólogos como Hefestion, y la de los ritmólogos como Aristóxeno de Tarento y Aristides Quintiliano. Estos dos autores incluyen sin embargo métrica y rítmica en el arte musical.

⁷³⁷ Cf. Gentili, *La metrica dei greci*, pp. 1-2: "Tal unidad rítmica encuentra su confirmación en la unión con la música, ya que el elemento prosódico asumía su unidad en el mismo ritmo métrico que lo comprendía, o sea, en el vestido musical que el poeta mismo adaptaba al ritmo métrico, en tanto que la música fue sierva de la poesía. Posteriormente, cuando la música se desvinculó del texto poético y pudo violar la cantidad prosódica de la sílaba, y superponer a los metros poéticos su propio ritmo independiente, entonces la métrica fue la que estuvo en función de la música, de modo que esta pudo, mediante la isocronía, absorber el ritmo métrico hasta recrear, fuera por completo, fuera en parte, aquella unidad poesía-música que tras las reformas musicales de Timoteo (V-IV a.C.) se había perdido". Esta descripción de las relaciones entre la palabra poética y la música resulta algo confusa y esquemática, forzada por el deseo de mantener intacta la supuesta autosuficiencia originaria del metro. Es en cualquier caso algo más comprensiva que la que expresa Dain, *op. cit.*, p. 43 (comparable a la de Meillet citada antes): "Afirmemos para empezar con fuerza que el acompañamiento musical, cuando existía, podía subrayar el ritmo, pero no lo creaba. La música estaba al servicio del ritmo poético".

⁷³⁸ *Ibidem*, pp. 2-3.

de "escribir un verso".⁷³⁹ Con otras palabras, hacía depender la escansión métrica de un esquema cuya realización no era palpable sino en el documento escrito. El influjo decisivo de la lectura de los papeles de Milman Parry vino después. Se reflejó primero en su aproximación a los orígenes del verso épico: en el artículo *Prehistoria e formazione dell'essametro*, escrito en colaboración con Pietro Giannini y publicado en 1977, las fórmulas de la tradición oral estudiadas por Parry se relacionaban con los *kōla* provenientes de la lírica primitiva, que parecían haber servido de base para el hexámetro homérico, sugiriendo la existencia de un repertorio de fórmulas rítmicas fluctuantes y compatibles en todo el ámbito heleno.⁷⁴⁰ De este modo la idea de la equivalencia latente entre versos de distinta estructura métrica, herencia de la perspectiva historicista de la filología alemana, que había conducido la atención de los metricistas hacia el periodo de doce tiempos de los dímetros, comenzaba a multiplicar sus frutos. La aparición de *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, en 1984, confirmó el interés creciente de Bruno Gentili por las teorías de la oralidad. Un libro fundado en una larga y rigurosa tradición filológica se arriesgaba a acercarse a la cultura del espectáculo contemporáneo para enfrentarla a sus orígenes, haciendo oír de nuevo las voces más veneradas del pasado sin falsear su sonoridad.⁷⁴¹ El *Convegno Internazionale* celebrado en Urbino al año siguiente, en 1985, dedicado a *La musica greca antica*, dejó constancia del giro que estaba tomando el helenismo en el último cuarto del siglo XX. En las actas publicadas en 1988, tanto la introducción escrita con Roberto Pretagostini como el artículo del propio Gentili: *Metro e ritmo*

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 1.

⁷⁴⁰ Unos años después, West se hacía eco de esta idea, cf. *Greek Metre*, p. 6: "Es una característica de la poesía griega el estar basada en un repertorio de cola comunes".

⁷⁴¹ Cf. *Poesía y público en la Grecia antigua*, p. 21 y ss, con referencias a Parry, Lord, Havelock y una amplia bibliografía acerca de la oralidad antigua. Sobre las "nuevas exigencias de oralidad" contemporáneas y el arte que "se sustrae voluntariamente a la mediación de los significados", delegando tal mediación en el cine o en la música popular y, en general, en los "espectáculos de masas", cf. *ibidem*, pp. 57-58 y p. 159, n. 4. Su visión de las relaciones entre poesía y música está sintetizada en *ibid.*, pp. 59-70.

nella dottrina degli antichi e nella prassi della <<performance>>, comienzan centrando el foco de interés en el medio complejo en el que deben ser planteadas las cuestiones métricas en adelante, más allá de las limitaciones del documento escrito: la *mousiké*, "simbiosis de palabra, música y danza". La sujeción de la métrica a disciplinas no verbales se compensa con el reconocimiento de su participación en todos los ámbitos culturales de la *pólis*: en la educación privada y en la escuela pública, en las ceremonias y celebraciones, en las procesiones, en el simposio, en la hetería masculina, en el tiaso femenino, en la escena teatral.⁷⁴² Pese a todo, el metro es concebido todavía como base de la ejecución musical arcaica: "toda definición del ritmo antes de la elaboración teórica operada por Aristóxeno en el siglo IV concierne sólo y exclusivamente al ritmo métrico y no al musical".⁷⁴³ Por "ritmo métrico" se entiende el esquema de valores temporales del verso, producto de la escansión verbal en sincronía con el batir del pie, supuestamente distinta de la abstracción del tiempo primario –propriadamente musical– que se atribuye a Aristóxeno. La resistencia del metricista a admitir que el metro se gesta en una praxis que excede los límites del verbo –y que tampoco es siempre necesariamente musical–, se expresa en términos comparables a los de Platón, como nostalgia de la unidad perdida del canto, rota por las modulaciones de la nueva música y por el virtuosismo de los instrumentistas en los certámenes. Con esta interpretación restrictiva de la práctica musical griega, escrupulosamente ceñida a las huellas textuales y sin permitirse inferencias por comparación con otras disciplinas, Gentili preserva para la métrica la tarea apasionante de reconstruir el rastro que las fórmulas rítmicas dejaron en la poesía griega arcaica.

⁷⁴² Cf. <<Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della "performance">>, en *La musica in Grecia*, p. 5.

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 13.

Desde el siglo VIII se reconocen formas recurrentes de metros llamados enoplios, compuestos de ritmos pares e impares (dáctilos y troqueos, o anapestos y yambos), como el tipo de verso prosodiaco que aparece en los cantos populares de Calcis (Eubea) y es usado también por Arquíloco: $\underline{u} - u u - u u - \underline{u}$. De su forma acéfala resulta el llamado *hēmiépes* femenino de doce tiempos, compuesto de un coriambo y de un jónico *a minore* ($- u u - u u - -$), cuya repetición define uno de los tipos de hexámetro.⁷⁴⁴ Del prosodiaco de Arquíloco, que fluctúa entre número par e impar de sílabas (dependiendo de cómo se interpreten la primera y la última), se pasa a una forma normalizada que integra ritmo par e impar, porque puede ser entendida como trímetro dactílico y como coriambo seguido de jónico *a minore*. Desde esta perspectiva –apunta Gentili– se comprenden mejor las observaciones de Sócrates y de Aristófanes relativas a la dificultad o a la futilidad de distinguir entre un dáctilo y un enoplio, puesto que se diferencian en una sola sílaba que en la práctica resulta indiferente. La práctica del canto podía, en efecto, resolver esa mínima diferencia métrica de diversas maneras. Pero no conviene en absoluto perder de vista, como si se tratase de algo fútil, la distinción entre ritmo par e impar y el modo en que ambos alcanzan a combinarse.

En *Metrica e ritmica*, Gentili y Lomiento reordenan los datos acerca de los metros enoplios o compuestos, fundamento de una teoría de los *kōla* primordiales de la poesía griega arcaica. El término *enóplios* significa "en armas", lo que hace suponer que esta clase de ritmos debió de tener un origen marcial, pero de la marcha militar parecen haber derivado hacia las procesiones rituales, porque los mismos esquemas rítmicos eran llamados también prosodiacos.⁷⁴⁵ Insistamos en señalar que en este contexto –que no es exactamente el de la danza coral, aunque pueda estar inmediatamente vinculado con

⁷⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 7-8.

⁷⁴⁵ Gentili y Lomiento, *op. cit.*, pp. 197 y ss. Los autores citan la distinción de Wilamowitz, *op. cit.*, pp. 376 y ss., entre el esquema acataléctico del prosodiaco ($- - u u - u u -$) y el esquema hipercataléctico (con una sílaba más al final: $- - u u - u u - \underline{u}$), llamado propiamente enoplio.

ella– el canto tiene que responder ante todo a la alternancia de los pasos. A ellos se pueden adaptar tanto metros regulares como irregulares, algunos de los cuales "son sentidos" –dicen Gentili y Lomiento– de manera diversa en distintos contextos: por ejemplo el citado *hēmiépes* femenino – u u – u u – –, que en un contexto se interpreta como trímetro dactílico y en otro como dímetro prosodiaco. Entre esta suerte de ritmos, que en ocasiones se clasifican como poliesquemáticos, aparecen también fórmulas que permiten pasar del ritmo anapéstico de marcha al ritmo ternario de danza. Así el esquema del jónico *a minore* seguido de coriambo, que es otra forma de prosodiaco: u u – –, – u u –, puede ser percibido como ritmo anapéstico: u u –, – –, u u –. Una gran diversidad de formas cabe bajo la designación de ritmos enoplios o compuestos, gracias a la afinidad y la intercambiabilidad entre ellos. La relativa libertad con que los esquemas métricos se responden en la poesía estrófica (sea monostrófica o triádica, es decir, compuesta de estrofa, antistrofa y épodo), cuyos valores de duración se repiten en principio verso a verso cada vez que se repite la estrofa (o el conjunto de la triada), indica que la forma melódica reiterada se encargaba de igualar irregularidades métricas. Un caso particular de esquemas que se prestan a variaciones irregulares son los llamados *kat'enóplion*-epítritos o dáctilo-epítritos, que resultan de combinar formas del enoplio o prosodiaco con yambos y troqueos, en alguno de los cuales pudiera haber un *anceps interpositum* –sílabas interpuestas indiferentemente breve o larga, representada como "x"– dando lugar a metros impares de siete tiempos.⁷⁴⁶ Tenemos por tanto ante nosotros

⁷⁴⁶ *Ibidem*, pp. 204 y ss. Ἐπίτριτον es llamado el ritmo ἄλογος o irracional, en el cual arsis y tesis están en proporción intermedia entre par y doble, es decir, de 4:3 o de 3:4. Esa proporción acontece en los metros de siete tiempos, como los llamados epítrito yámbico o epítrico trocaico, en los que la primera o la última breve, respectivamente, se alargan. Cf. *ibidem*, p. 28, bajo "álogos". Cf. Hefestión, *op. cit.*, III, 3, p. 56 y XII, 1, p. 98. West, en *Greek Metre*, pp. 22-23, incluye el epítrito en su clasificación de los géneros rítmicos. Posteriormente, en su epitome *Introduction to Greek Metre*, Oxford, 1987, p. 5, opta por presentar los esquemas de los metros yámbico y trocaico siempre con *anceps* al principio y al final respectivamente (x – u –, – u – x), lo que deja el camino abierto a las duraciones "irracionales". Sigue la convención establecida por Paul Maas, en *Griechische Metrik*, traducción de H. Lloyd Jones, *Greek Metre*, Oxford University Press, 1962. Ya Hefestión tenía en

no sólo diversos grados de regularidad métrica relacionados con el uso –procesional, orquístico–, sino un sistema de variantes percibidas de un modo u otro según el contexto, que a veces puede estar menos condicionado por la actividad rítmica colectiva, como sucede ante el escritorio.

Ya hemos tenido ocasión de observar que la movilidad métrica resulta de la superposición de la cadena hablada a otra actividad rítmica, en particular si es musical, porque la unión de ritmo y armonía multiplica las posibilidades de adaptación de las palabras. La cadena hablada puede ser rítmica sin que sus variaciones de tiempo sean pertinentes, o bien realizar distinciones cuantitativas pertinentes, pero sin exigir proporcionalidad entre ellas. La coincidencia de los dos factores –ritmo regular y rasgo distintivo– solamente se produce en el habla especializada y selecta de la poesía, trabajada por la música y por la danza, en tanto que el habla corriente necesita poder tratar con eventos irregulares. Las frases que pretenden encajar en el ritmo poético del coro arrastran frecuentemente restos de inquietante irregularidad que el poeta, músico y coreuta adapta haciendo uso de su habilidad para manejar soluciones métrico-rítmicas. El esquema métrico del verso es el procedimiento (*prósodos*) para integrar propósitos variables en la procesión ritual o en la danza. Cuando el verso antiguo es la única posibilidad de reconstruir el origen de nuestra civilización y de nuestra lengua, su disposición originaria para variar se transforma en terreno de especulación ardiente por parte de los metricistas. Gentili y Lomiento discuten la interpretación de algunos *kat'enóplion*-epítritos como dactílicos y su asignación a la tradición dórica por parte de la filología germana. En particular, los cantos citaródicos de Estesícoro de Himera (siglos VII- VI), que hacen uso frecuente de estos metros, podrían ser igualmente de origen jonio.

cuenta la posible sustitución de breve por larga en dichas posiciones, cf. *op. cit.*, V, 1 y VI, 1, pp. 61 y 65. Reinach, *op. cit.*, p. 89, se suma a la convicción de que el epítrito resulta del alargamiento del metro trocaico: – u – u, cuando el último pie deriva en espondeo: – u – –, pero añade que la última sílaba tendría un valor irracional, intermedio entre larga y breve.

Himera fue una colonia del norte de Sicilia en la que se mezclaron dorios con eubeos de Calcis, de etnia jonia. Por la misma época en que compuso Estesícoro, la propia Esparta fue un centro de integración de influencias poético-musicales: lesbias, jónicas, cretenses.⁷⁴⁷ Los metros enoplio-epítritos fueron abundantemente usados en la lírica de toda Grecia y también en la tragedia ática (especialmente por Eurípides). En edad helenística se apartaron del canto para ser sólo recitados, si bien ateniéndose a las formas musicales establecidas por los autores del periodo clásico.⁷⁴⁸

Los metros griegos son, desde esta perspectiva, producto de los intercambios milenarios de un extremo a otro del Egeo. Se convirtieron en prototipos abstractos por su reaparición frecuente en los *kōla* más usados. Los *kōla* son miembros de verso o versos que por sí mismos tienen carácter de unidad rítmica. Otros autores prefieren hablar de "elementos rítmicos" por considerar que los *kōla* son una invención tipográfica de los editores alejandrinos.⁷⁴⁹ Los poetas líricos arcaicos componían en todo caso con ayuda de fórmulas rítmicas a las que ajustaban la expresión verbal y la melodía. Acaso dichas fórmulas estuvieran relacionadas también con el modo de armonía más frecuente en los cantos de una u otra procedencia étnica –como sugiere West–, pero al mismo tiempo parecen tener mayor facilidad que las *harmoníai* para pasar de un área dialectal a otra, si juzgamos por las resistencias que los modos orientales generaron en el ánimo de los pensadores atenienses. El *ethos* de la armonía se adhiere a la lengua y las costumbres, en tanto que la estructura rítmica tiende a la universalidad. El metro amplía su desarrollo a lo largo de la cadena

⁷⁴⁷ Cf. el contraste de pareceres con Wilamowitz, *op. cit.*, pp. 205 y 207.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 219.

⁷⁴⁹ Es el caso de Jean Irigoin, *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque : la structure du vers*, Klincksieck, París, 1953, p. 11, donde el autor adopta la definición de "elemento rítmico" de su maestro Alphonse Dain, como "pequeña frase familiar al oído", y lo identifica con los metros de Paul Maas y con las unidades métricas de A. M. Dale, quienes a su vez siguen a Wilamowitz en su rechazo del valor métrico de los *kōla* alejandrinos. Cf. *ibidem*, p. 44: "ningún hecho postula la existencia de una unidad métrica intermedia entre el elemento rítmico y el verso, aquella que generalmente se llama *cólon* o miembro". Y p. 84: "El *cólon*, creación de los filólogos alejandrinos, no tiene valor métrico". Gentili y sus colaboradores conceden en cambio crédito a la tradición filológica antigua, por ser más cercana a las prácticas musicales originarias.

hablada en unidades sucesivas cada vez más extensas: si la sílaba es fundamento de la unidad sincrónica primitiva del *mélos* con la danza, el *métron* representa la extensión de su dinamismo regulador, no sólo hasta el límite más inmediato de la dipodia, que ajusta el ritmo impar a la alternancia de los pies, sino hasta el límite más alejado y abstracto que alcanzar pueda la fantasía movida por el anhelo de regularidad: así la procesión ordenada de las almas por la esfera supraceleste, que según Platón mide los ciclos milenarios de la reencarnación, puede ser entendida como hipérbole "prosódica". El *kōlon* no es más que la primera concreción de ese dinamismo métrico en el ámbito del oficio poético, que cose un vestido musical para las palabras. Sus variantes permiten al poeta lírico ensayar formas singulares, introducir –con ayuda de la escritura– nuevos propósitos en el coro sin dejar de ser legítimo depositario de la tradición oral más antigua. Porque los *kōla* sirvieron ya como piezas maestras para construir el verso épico –con ayuda de la lira y del batir del pie– y permitieron que en sus moldes encajasen formas de decir que la tradición occidental ha considerado como origen modélico de su literatura.⁷⁵⁰

⁷⁵⁰ Desde que los estudios de August Boeckh a principios del XIX revelaron que los editores alejandrinos dividían los versos de los poetas griegos en κῶλα para facilitar la edición, la discusión acerca de éstos se ha dividido en dos vertientes. En la introducción de Bruno Gentili a las actas del seminario *La colometria antica dei testi poetici greci*, al cuidado de Bruno Gentili y Franca Perusino, Institut Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 1999, p. 13, leemos: "Wilamowitz, como es sabido, consideraba el *colon* como una pura entidad gramatical, y el sistema colométrico como una invención de los editores alejandrinos: Aristófanes de Bizancio y su escuela habrían operado en sustancia una división por miembros o elementos «entre música y retórica» sin el soporte de una verdadera y propia ciencia métrica. Se puede obviamente objetar que el *colon* de tipo retórico comporta siempre un final de palabra, mientras que el *colon* de tipo métrico no la comporta sistemáticamente en la colometría antigua". Siguiendo a Wilamowitz, Paul Maas rechazó los criterios de edición de los alejandrinos para elaborar su propia teoría métrica. Las teorías posteriores (A. M. Dale, C. M. J. Sicking) radicalizan todavía más la reducción de los metros a algunas unidades de base teóricas que Gentili considera poco probables, a las que opone los ritmos binarios y ternarios (o par y doble) más sencillos, cf. *ibídem*, p. 10. En sentido estricto, dice Gentili, la palabra κῶλον hace referencia al dímetro compuesto de esos ritmos básicos, en el cual se observa, como hemos visto, la tendencia al periodo dodecasemo, cf. *ibídem*, p. 12. En el mismo volumen Thomas J. Fleming, en el artículo «The Survival of Greek Dramatic Music from the Fifth Century to the Roman Period», argumenta que, pese al progresivo distanciamiento de las ediciones orientadas a los lectores y no a los ejecutantes de la lírica y del drama, la división en κῶλα podría reflejar la disposición musical de los propios poetas, cf. p. 26: "la música sobrevivió lo suficiente como para proporcionar un fundamento sólido a los *cola* de las ediciones alejandrinas".

El libro de Gentili y Lomiento termina resumiendo el estado de la cuestión acerca de los orígenes del hexámetro, "nacido probablemente de la fusión de *kōla* originarios" en torno a las cesuras más frecuentes del verso que son su "punto de juntura". La prosodia del verso homérico se caracteriza por "una gran libertad" que se va reduciendo en un uso "cada vez más severo" del hexámetro, hasta llegar a la rigidez normativa de los poetas helenísticos.⁷⁵¹ Tal evolución parece correlato del abandono progresivo de la ejecución musical y de la intervención de la escritura como soporte del recitado, no obstante lo cual Gentili y Lomiento desplazan la historia del hexámetro hasta el apartado dedicado a la poesía recitada o en recitativo, sin duda con intención de evitar el riesgo de dar un paso más allá de lo que aconseja la interpretación rigurosa de los documentos. No por ello dejan de insistir en el testimonio tardío de Ateneo, quien justificaba la irregularidad de algunos hexámetros homéricos que tienen uno o dos tiempos de más o de menos con el argumento de que Homero mismo "componía la música" (*memelopoiēkénai*) y ajustaba a ella sus versos.⁷⁵² La cuestión no se puede zanjar en el terreno exclusivo de la métrica, porque su punto de vista anclado al texto pudiera falsear el oficio tal vez polivalente del citaredo, si como Demódoco cantaba unas veces relatos legendarios y otras para que bailase el coro. Sin salir del terreno del verso épico, es muy posible que el sentido original de "coser cantos" fuese más musical de lo que indica la actividad

⁷⁵¹ Gentili y Lomiento, *op. cit.*, pp. 270-271.

⁷⁵² Cf. Ateneo, XIV, 632d. Citado por Gentili y Lomiento, p. 274, como "claro testimonio del carácter lírico de la antigua poesía épica". Los autores traducen no obstante *μεμελοποιήκηναι* por "revestía de música", fieles a la metáfora que cubre con hábito musical la supuesta desnudez originaria del verbo poético. Si la música fuera un mero vestido a medida para el verso, la resolución musical de sus irregularidades y el argumento de Ateneo carecerían de sentido. En la p. 77 leemos: "En cuanto a la ejecución del hexámetro épico, no es posible decir si ha estado asignada al canto, al menos en una fase inicial, al par de la antigua tradición citaródica de Demódoco y Femio, o más bien a una suerte de canturreo (*cantillazione*) o incluso al simple recitado: los pareceres al respecto están en desacuerdo". La nota 52 de la misma página resume las razones textuales –además del pasaje de Ateneo– para la imposibilidad de concluir acerca del modo de ejecución de los poemas homéricos: las fuentes a partir de Homero hacen un uso indistinto de los verbos *αἰδεῖν* y *λέγειν*; Hesíodo primero y Píndaro después relacionan la actividad rapsódica con los aedos. Nada impide que éstos empleasen varias técnicas de ejecución. La dualidad entre cantar y hablar es, por otra parte, cualidad sustantiva de la voz que, si por un lado no permite conclusión excluyente con respecto a Homero, incita por otro a pensar la diferencia entre ambas prácticas sin necesidad de disociarlas.

posterior de los rapsodas: contar leyendas con auxilio de fórmulas rítmicas –acaso también melódicas– de un repertorio común, "cosidas" por el canto en los "puntos de juntura" de las cesuras más habituales. Esas fórmulas son –antes que meros grafismos lineales reproducibles con un tosco tarareo– piezas de una suerte de rompecabezas sonoro que lleva el nombre de la Hélade: son esqueletos de *harmonía*, entendida en el sentido etimológico de "juntura", que opera en varios niveles: juntura virtual de ritmo y de armonía propiamente dicha (es decir, de un modo musical o de un género, si no de una melodía popular que admite *contrafacta*...); juntura de sonido musical y de sonido verbal en un dialecto u otro, y a veces en varios de ellos combinados; juntura de la voz humana con la voz del instrumento fabricado; juntura, en fin, del verso cantado con el ideal del Bien supremo que, según Platón, armoniza todas las virtudes.

Para nuestro estudio no es determinante que el verso homérico fuera solamente cantado o recitado o bien ambas cosas, según las exigencias del momento. Sí lo es, en cambio, valorar en toda su dimensión esta teoría de los *kōla* originarios (o de los elementos rítmicos primordiales) que la métrica más reciente da por admitida: las hechuras del hexámetro provienen de la lírica primitiva; las prácticas rítmicas y melódicas (canciones sacras y profanas, procesiones y danzas solemnes o lúdicas) contribuyeron, por medio de estructuras métricas capaces de adaptarse a diversos grados de exigencia de regularidad, a configurar el marco en el que se preservaron los relatos épicos con los que las diversas tribus helenas se identificaban; ese marco evolucionó desde una mayor flexibilidad, en el periodo en que los citaredos cantaban fragmentos épicos, hacia la rigidez normativa, a partir del momento en que fueron fijados por escrito y recitados por los rapsodas. La historia de la versificación griega antigua contiene claves valiosas para la filosofía. Deben ser reinterpretadas desde una perspectiva que amplíe las miras de la filología decimonónica, dejando

atrás el eurocentrismo para empezar a sopesar el alcance de algunas estructuras que parecen tener un valor cognitivo universal.

Todas las fórmulas métricas empleadas para designar dioses y héroes señaladas por Milman Parry en los poemas homéricos forman parte –dicen Gentili y Lomiento– del repertorio de *kōla* "recurrentes en la versificación *kat'enóplion*", compuesta de una amplia variedad de metros hasta cierto punto intercambiables, que "están presentes también en la inscripciones votivas y funerarias de las más diversas áreas geográficas de Grecia y en las composiciones en *kat'enóplion*-epítritos de Estesícoro", según revelan los últimos papiros descubiertos. Eso parece avalar la hipótesis de que dichos esquemas métricos son anteriores a la fijación del hexámetro y forman "un patrimonio panhelénico de figuras rítmicas, en las cuales se expresa la más antigua poesía cantada del mundo griego, independientemente de las áreas dialectales". El ritmo libre de la primitiva citarodia lírica tiende a la homogeneidad en el verso épico obtenido por juntura de los *kōla*, de manera que los epítritos yámbicos o trocaicos habituales en aquélla están ausentes en éste, pero la relaciones entre épica y lírica están fuera de duda, por más que una pudiera ser simplemente recitada y otra cantada, una en ritmo par y otra en ritmo impar (compatible con el par), adecuado para la danza. Las fuentes iconográficas confirman la existencia de la citarodia en edad micénica; un par de tablillas de la misma época portan *kōla* métricos de tipo enoplio; y no parece que pueda ser discutida su continuidad hasta época de Estesícoro, que componía "versos del *epos* revestidos de melodía".⁷⁵³ Si la lírica preserva hasta el periodo clásico formas primitivas fluctuantes muy extendidas que el hexámetro homérico integra y regulariza, es lógico suponer que provengan de un estadio anterior, aunque los testimonios de que dispongamos sean posteriores. La asociación de *kōla* en el hexámetro fue primero de tipo

⁷⁵³ *Ibídem*, p. 281.

asinarteto o disjunto, como prueban las irregularidades frecuentes en el segundo *kōlon* de algunos versos homéricos. Su unificación en metro dactílico no debió de ser pues muy anterior a la fijación por escrito de los poemas, datada en la segunda mitad del siglo VIII.

En paralelo con la teoría elaborada por Gentili y sus colaboradores en torno a los *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, una genealogía alternativa del hexámetro fue propuesta por Gegory Nagy en *Comparative Studies of Greek and Indic Meter*. Tomando como punto de partida la convicción de Wilamowitz –generalmente compartida– de que la épica griega derivaba de metros líricos y culminaba un largo proceso de evolución hacia la regularidad,⁷⁵⁴ Nagy remonta de nuevo el camino trazado por Meillet en su busca del origen indoeuropeo del verso griego, pero se aparta de él en la excepción relativa al hexámetro, considerando que la evolución de los metros védicos pudo conducir hasta él sin intervención de otro misterioso influjo mediterráneo. En primer lugar, afirma que la cláusula habitual del hexámetro: – u u – u pudiera proceder del verso paremiaco usado en los anapestos de marcha y en los antiguos proverbios. Se trata de una forma que por estar presente también en la poesía eslava podría ser de origen indoeuropeo.⁷⁵⁵ Unida dicha cláusula a la base eólica, – considerada igualmente como reliquia indoeuropea–, obtenemos el heptasílabo eolio llamado ferecrático: u u – u u – u, que es la variante cataléctica del octosílabo llamado gliconio: u u – u u – u u.⁷⁵⁶ De los versos octosílabos habituales en los himnos del Rig-Veda, el más frecuente tiene la forma: u u u u u u – u, equivalente a un gliconio

⁷⁵⁴ Cf. Nagy, *Comparative studies in greek and indic meter*, p. 10.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 6. La idea proviene del maestro de Nagy en Harvard, Calvert Watkins, quien la tomó a su vez de Roman Jakobson. Cf. Calvert Watkins, *op. cit.*, pp. 19-21. Sobre el verso anapéstico paremiaco –de παροιμία, "proverbio"–, véase Hefestion, *op. cit.*, VIII, 6, p. 79. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, pp. 109-110 y 112, dicen que paremiaco se llama al dímeter anapéstico cataléctico propio de "los antiquísimos ἐμβατήρια laconios". Por medio de este esquema métrico, el ritmo de marcha se asocia con las antiguas sentencias gnómicas que, según Fernández Delgado, podrían haber intervenido junto con los metros líricos en la conformación del hexámetro. Fernández Delgado discute no obstante la teoría de Nagy en *op. cit.*, pp. 154-155.

⁷⁵⁶ Nagy, *Comparative studies in greek and indic meter*, p. 33.

irregular y comparable a otras formas de octosílabo griego.⁷⁵⁷ La libertad característica del metro índico –de la cual la base eólica es un resto– se manifiesta sobre todo en las cuatro primeras sílabas del verso, mientras que las cuatro finales tienden a adoptar forma fija.⁷⁵⁸ Eso explica la estabilidad del cierre paremiaco: u u – u, su pervivencia en griego y en las lenguas eslavas. Una expansión interna del ferecrático, comparable a las que se producen en otros metros, consistente en añadir tres dáctilos entre las dos sílabas iniciales y la cláusula, junto con la posibilidad de resolver la segunda de las sílabas iniciales, proporciona el esquema habitual del verso homérico: – u u – u u – u u – u u – u.⁷⁵⁹

Gentili y Lomiento consideran poco verosímil esta teoría, que deriva el hexámetro de un metro eolio, aunque no descartan que las influencias eolias se mezclasen también con las jonias en el verso épico.⁷⁶⁰ De hecho, la libertad métrica del verso índico permitiría igualmente derivar de sus versos octosílabos la combinación de coriambo e iónico *a minore* que da lugar al prosodiaco de Arquíloco, al *hēmiépes* femenino del hexámetro y a la hipótesis de los autores italianos acerca de los *kōla*. Además de caer fuera de nuestro alcance, la discusión no modificaría mucho la impresión persistente a lo largo de este estudio de que todas esas filiaciones son probables y quizá también alguna más, de acuerdo con la capacidad de transformación y de intercambio que muestran los *métrica*. El reto que las artes sonoras de Grecia antigua sostienen aún con la filosofía es la necesidad de pensar la forma como producto de la variación y no como ideal de fijeza. Interesante al respecto es considerar la teoría de la llamada *epiploké*, que supuestamente explicaría la génesis de todas las formas

⁷⁵⁷ *Ibíd.*, p. 166.

⁷⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 35-36.

⁷⁵⁹ *Ibíd.*, p. 49.

⁷⁶⁰ Es un punto de vista compatible con el "carácter compuesto de la lengua micénica, en la cual elementos eólicos conviven con elementos jonios", cf. *op. cit.*, p. 283, y n. 73.

métricas griegas "por afinidad o parentela" (*syngéneia*).⁷⁶¹ El término viene de *plékō*, que significa "trenzar" o "tejer": lo hemos visto aparecer en relación con las metáforas textiles y aplicado por Alceo a la guirnalda de violetas que con manos delicadas trenza la divina Safo. Figuradamente *plokē* significa también "trama" o "intriga". Gentili y Lomiento traducen *epiplokē* por "conexión", pero la idea de enlace que expresa conlleva el sentido de "comercio" o "intercambio", incluyendo en su campo semántico la relación carnal.⁷⁶² Esta figura particularmente adecuada para simbolizar la trama poética proviene de los gramáticos alejandrinos, si bien hay rastros de que la idea de un origen común de los metros más corrientes (el hexámetro dactílico y el trímetro yámbico), que implica la posibilidad de intercambio entre los géneros rítmicos fundamentales (par y doble, o binario y ternario), viene de antiguo. Hefestión afirmaba que por medio de la adición (*prósthesis*), aféresis u supresión (*apháiresis*) y metátesis o cambio de posición (*metáthesis*) de las sílabas o de sus valores de duración se puede obtener un metro a partir de otro.⁷⁶³ Lo cual equivale casi a decir que en métrica todo es posible o –más precisamente– que el interés y la coherencia de la teoría métrica tanto como la pregnancia de las formas que estudia sólo pueden venir de "conexiones" o relaciones de intercambio con instancias exteriores al texto.⁷⁶⁴ Los

⁷⁶¹ *Ibidem*, pp. 4-5 y 40.

⁷⁶² No parece cuestión banal este reiterado uso por parte de la métrica de términos que se aplican al comercio sexual. El término *πρόσοδος* tiene un carácter invasivo y amenazador; *συμπλοκή* expresa unión forzosa bajo un principio rector; en cambio, *ἐπιπλοκή* parece designar una forma de enlace más ambigua y relajada, que conlleva intercambio, acaso también más productiva en sentido espiritual. Sin necesidad de implicar marcas de género o de identidad sexual, dichos términos expresan distintas modalidades de ardor lógico.

⁷⁶³ Cf. Hefestión, Fragmento II, *Escolios a Hermógenes*, pp. 167-168. Cf. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, p. 5-6: "En realidad cada uno de los *métra* fundamentales, en la posibilidad de las variaciones métrico-rítmicas que comporta, tiene ya implícita dentro de sí la noción de equivalencia, que es lo mismo que decir *συγγένεια*". [...] Que esa opinión estuviese bastante difundida en la cultura griega es lo que permite suponer la leyenda referida por Ateneo, según la cual Heráclides Póntico habría reconducido el origen del hexámetro y del trímetro al grito de *ὦ παιάν* repetido tres veces". Cf. Ateneo, XV, 701e-f.

⁷⁶⁴ Según Thomas Cole, *Epiploke: Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric*, Harvard University Press, 1988, el enlace o *ἐπιπλοκή* que permite pasar de un metro a otro por medio de *κῶλα* de sentido métrico ambiguo representa un principio cardinal de la versificación griega. Se trata de un hecho rítmico, no estrictamente métrico, que resuelve las incertidumbres de la colometría, en particular cuando ésta no coincide con los finales de palabra y de periodo o se ve alterada por un cambio de ritmo, como ocurre en la lírica. La sucesión rítmica es circular, no lineal como los

métra son abstracciones rítmicas que resultan de la superposición de al menos dos actividades motrices: cantar o recitar y batir el pie o andar, una de las cuales entrecorta a la otra o se impone como marca, pudiendo no obstante intercambiar entre ellas la función rectora. Esta posibilidad deriva del hecho de que comparten la sílaba (o el tiempo primario) como unidad mínima de acción que permite sincronizarlas. Los *kōla* son también abstracciones, pero en ellos queda impreso un aliento de vida, un aire y un pulso lejanos. Son fragmentos de un esqueleto sonoro dispuesto a nueva carnación, espíritus que tienden la mano, pero al ser manejados reclaman su libertad de fantasma. Son esquemas rítmicos con dimensión de frase, moldes lógicos, propiamente, pero no tanto por sus medidas depuradas como por su capacidad de transformarse, de fundirse unos con otros, soportes idóneos para decir lo que apenas puede ser dicho con palabras. Trascienden la querencia abstracta del metro por extenderse hacia un límite imaginario para viajar en sentido contrario, desde un más allá todavía próximo hacia la carnalidad y hacia lo concreto, buscando el aliento de los vivos, su enlace con el espíritu de los antepasados que de algún modo pervive en los esquemas rítmicos y en las palabras. Este es el fuego que calienta los áridos tratados de métrica, encubierto tras la proliferación del *lógos* hacia el detalle superfluo. El metricista pretende capturar en palabras muy diferentes a las del poeta la razón seminal de lo poético.

esquemas métricos. Se reproduce a partir de cualquier punto del ritmo, aunque dependiendo de dónde comencemos a contar percibamos un metro u otro. Es la cadena verbal la que corta el ritmo en un punto, haciendo perceptible un metro determinado, mientras el ritmo puede mantener la continuidad o alterarla. Esta teoría impide interpretar el nivel rítmico como un "vestido" del verso e incita a pensar que el poeta compone más bien dentro de una trama rítmica que permite el intercambio de *kōla* diversos. Los intervalos de la sucesión rítmica se relacionan entre sí igual que los intervalos armónicos en la melodía: entre los diversos tipos básicos de ritmo se puede modular por medio de cuentas compatibles. El autor piensa que los *kōla* más arcaicos, asinartetos o disjuntos, se entrelazaron por influjo de la música oriental. Un resumen crítico de este libro se encuentra en Robert L. Fowler, *A New Theory of Greek Metre*, *Échos du Monde Classique/Classical Views*, XXV, n.s. 10, 1991, pp. 1-20.

12. LA ABSTRACCIÓN DEL RITMO

Entre los esquemas rítmicos con dimensión de frase, unos pocos preservan un dinamismo particular, después de servir durante milenios para integrar actividades humanas. Son el producto selecto de un largo comercio entre lo sagrado y lo profano. El primitivo ánimo guerrero del enoplio se desfogó en muchas procesiones y acabó por adaptarse al círculo de la danza. Ciertas unidades métricas se especializaron en ese tipo de transiciones que permiten la decantación lírica de las fórmulas rituales. Hemos visto que el coriambo sirve a menudo de mediación para llevar a cabo la *epiploké* entre yambos y troqueos, es decir, para invertir el ritmo dentro del verso, práctica que se observa tanto en la monodia como en la lírica coral y que se puede realizar ora con la ligereza de Safo y de Anacreonte ora con la orgullosa solemnidad de Píndaro.⁷⁶⁵ La unión del coriambo con un jónico *a minore* es uno de los tipos de verso –o miembros de verso, *kōla*– más depurados: – u u – u u – –. El comienzo con sílaba larga seguida de dos breves hace sentir la proporción par, que la segunda larga del coriambo pone en entredicho un instante, pero que la repetición de dos breves confirma de inmediato; la siguiente larga introduce un nuevo periodo que se entiende como anapéstico, hasta que la sílaba de cierre remata el ciclo con insistencia que, en vez de hacerse pesada, resulta grácil, porque nos devuelve al comienzo del ciclo. Hacen falta muchos ingenios sucesivos para componer una secuencia rítmica tan depurada, tan equilibrada en la alternancia de tensión y de relajamiento, de variación y de repetición. Se trata de un dispositivo de traslación paulatina del ritmo ternario al ritmo binario:

⁷⁶⁵ Acerca del coriambo, su papel en la monodia eolia y en la lírica coral, véase Irigoin, *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque: la structure du vers*, pp. 82-83.

la oposición directa de troqueo y yambo dentro del coriambo es un enlace vinculante porque modera el efecto de la inversión de ritmo con la suma par de los dos pies de tres tiempos; después el metro jónico se divide en dos secciones pares, de dos y de cuatro tiempos. Se alternan así dos maneras de agrupar los seis tiempos de cada metro, una vez en grupos impares y otra en pares: [3+3] + [2+2+2], de forma que la oscilación impar-par, que ya viene dada por el coriambo, se reitera en la relación entre los grupos internos de ambos metros. Con este *kōlon* inserto en su primera mitad, cubriendo hasta la cesura llamada trocaica, el hexámetro incorpora muchas experiencias rítmicas condensadas, aunque las pone al servicio del relato de las hazañas de los héroes del pasado. Todavía le quedaban sin embargo a este *kōlon* algunas ganas de danza hace menos de un siglo, en el otro extremo del mundo conocido por los antiguos. Basta con insuflarle un poco de aliento a las manos que baten su patrón circular para que se aproximen los espíritus de la melodía: un viejo bolero ibérico merodea en el mismo esquema rítmico que empleó Homero.⁷⁶⁶ El esquema inverso (jónico *a minore* + coriambo: u u – – – u u –) es otra forma de prosodiaco de ritmo ternario que admite interpretación en ritmo par, en este caso anapéstico. Aunque repita el mismo ciclo que el esquema anterior, si las palabras del verso obligan a percibirlo en este sentido, el efecto rítmico es bien distinto. El ritmo requiere una lectura que le proporciona su carácter cualitativo y que depende de la asociación con otros *sēmeia*, sean lingüísticos o gestuales.

A la estabilidad circular de los dímetros de doce tiempos, prototipo de fluidez que convierte el ritmo impar en par, se oponen

⁷⁶⁶ La melodía conocida como *Bolero de Caspe* se ajusta con exactitud al esquema coriambo + jónico *a minore*. Su elegancia antigua y sencilla (que contrasta fuertemente con la tosquedad de la letra conservada) quizá se deba al hecho de que en la rítmica de origen heleno extendida hasta Bizancio y por las costas de Asia Menor encajaron melodías de tradición árabe-persa que llegaron siglos después ya depuradas a las costas del Mediterráneo occidental. El propio *Bolero* de Ravel, que comparte fuentes de inspiración con el de Caspe, si no parece tan exactamente ajustado al mismo esquema rítmico es porque sus arabescos juegan a volar por encima para posarse en él de nuevo. Este patrón que hoy se llama hemiolio o sesquiátero –impropiamente, si pensamos en el significado antiguo de esos términos– arraiga en las músicas populares subpirenaicas, habituadas al comercio interétnico, pero más al norte solamente se presta a usos cultos.

aparentemente aquellos metros impares que los metricistas antiguos consideraron como *álogoi* o irracionales: el crético de cinco tiempos y el epítrito de siete. La dificultad inicial para cantar o bailar sobre estos ritmos se aligera en cuanto nos acostumbramos a pensarlos como secuencias de dos y de tres tiempos. Basta la alternancia de los dos primeros números naturales para componer cualquier secuencia rítmica, par o impar, superior a cuatro tiempos; con excepción de la de seis tiempos, que hay que optar por interpretar –según hemos visto– ya sea como cuenta de dos pies impares o como cuenta de tres pies pares: esta es la razón de la pregnancia particular de los *métrica* ternarios, de su valor como enlace entre el canto y la danza. También tiene interés rítmico la subdivisión del metro de ocho tiempos en dos grupos impares y uno par. Pone en juego los metros llamados docmios, (de *dókhmios*, "oblicuo" o "tortuoso") habituales en la tragedia, el llamado "docmio ático": u – – u – y sus variantes, particularmente el hipodocmio que aparece en Arquíloco: – u – u –.⁷⁶⁷ Este tipo de esquemas rítmicos se preservan en el folclore de los Balcanes y han vuelto a sonar en algunos *ostinatos* popularizados durante la segunda mitad del siglo XX por influjo afroamericano. La secuencia de dos y tres tiempos alternos en cierto orden conduce a patrones que hacen compatibles el dinamismo y la estabilidad. Tienen su fundamento en los diversos estratos de actividad del cuerpo humano.

El periodo de doce tiempos merece atención especial por la diversidad de secuencias alternas de número par e impar que comprende. Se forma, como hemos visto, por adición de pies ternarios en dos metros de seis tiempos que pueden ser contados una vez en grupos de tres y otra en grupos de dos; pero además admite ser dividido en dos secuencias impares de cinco y de siete tiempos o a la

⁷⁶⁷ Hefestión, X, 2, p. 89, lo presenta como antipástico hipercataléctico (con una una sílaba añadida al final: u – – u, –). Arístides Quintiliano, I, XVII, p. 37, 14-16, lo entiende sin embargo como yambo + crético (u –, – u –). Gentili y Lomiento, *op. cit.*, pp. 235 y ss, subrayan el "tenor decididamente patético de estos ritmos", adecuados para expresar el tema bélico, cf. p. 241.

inversa. Acoge pues en su seno el crético (o peonio, o baqueo) y el epítrito, los dos géneros de ritmo que los griegos llamaron alógicos o irracionales. Esto es precisamente lo que ocurre en algunos de los versos más conocidos de Anacreonte, que responden al esquema de la dipodia jónica *a minore* con anaclasis o permutación entre la cuarta y la quinta sílaba: u u – u – u – –. El verso puede ser entendido como unión de anapesto y docmio (4 + 8): [u u –] [u – u – –]; o de epítrito y baqueo (7 + 5): [u u – u –] [u – –]; o incluso de peonio y epítrito (5 + 7): [u u – u] [– u – –]. Predomina, lógicamente, la primera lectura, pero la posibilidad de subdividir en dos secciones impares se insinúa por razones rítmicas, antes incluso de comprobar si los finales de las palabras contribuyen a hacer patente una u otra demarcación.⁷⁶⁸ La anaclasis practicada en el centro del verso se asocia por reiteración yámbica con las sílabas anteriores. El ritmo yámbico prosigue tras las sílabas invertidas, pero a ambos lados de ellas se produce una simetría trisilábica que contribuye a aislar un baqueo de cinco tiempos en la clausura: [u u –] [u –] [u – –]. En consecuencia, cabe la posibilidad de interpretar el esquema del verso como epítrito seguido de baqueo, aunque tal secuencia rítmica no alcance el grado de definición de los prototipos métricos. En una famosa estrofa compuesta con este recurso, después de cuatro versos iguales Anacreonte dispone un dímeter jónico *a minore* y vuelve al verso con anaclasis en el sexto verso.⁷⁶⁹ Su intención no puede ser más explícita: oponer al esquema

⁷⁶⁸ Según Irigoin, los finales de palabra no siempre indican la medidas internas del verso, porque el poeta se sirve de la συνάφεια ("sinafia", enlace o continuidad prosódica). Cf. «La structure des vers éoliens», *Le poète grec au travail*, p. 30: "los poetas evitan los finales de palabra en ciertos puntos, y esos puntos corresponden precisamente a la sutura de los elementos rítmicos que componen el verso". En «Césure et diction du vers», *ibidem*, pp. 67-74, Irigoin estudia las diversas modalidades de sinafia (prosódica, métrica, fonética, verbal, sintáctica) cuyo fin es asegurar la continuidad del ritmo del verso pese a las cesuras. Véase también *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque: la structure du vers*, pp. 16 y 61: la sinafia o continuidad rítmica define esencialmente el carácter del verso griego, y no la diéresis en la que el final de palabra coincide con el final del elemento rítmico. Los finales de palabra deben ser tenidos en cuenta, no obstante, en un caso como el de los versos de Anacreonte que nos ocupan, en los que el ritmo oscila deliberadamente entre la regularidad de los elementos rítmicos pares y una interpretación más ambigua.

⁷⁶⁹ Cf. los versos 1-6 del fragmento 365a, Page, *PMG*; número 33 en la edición de Gentili, pp. 26 y traducción, p. 147: ἄγε δὴ φέρ' ἡμῖν ὦ παῖ / κλέβεν, ὅκως ἄμυστιν / προρίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγγέας / ὕδατος, τὰ πέντε δ' οἴνου / κυάθους ὡς ἀνυβρίστως / ἀνὰ δὴ ὅτε βασσαρήσω. La traducción rítmica aproximada en castellano –con alguna libertad señalada entre paréntesis– sería: "Porta un jarro, tú,

dominante la división habitual del verso en dos tramos iguales, de modo que la división asimétrica queda de nuevo insinuada por contraste. La norma funciona como excepción en un contexto alterado gracias a una estructura que les permite intercambiar sus funciones. Una vez comprendida la intriga rítmica, conviene no olvidar además que está al servicio de una expresión poética que, en el caso particular de Anacreonte, suele enlazar sentimientos contrastados.⁷⁷⁰ El mismo periodo dodecasemo que proporciona forma clásica a su inquieta sensualidad sirve para revivir escenas sangrientas y hacer hablar a los fantasmas en el verso de los aedos.

Llegados a este punto, tenemos que hacer una extrapolación necesaria: la segmentación asimétrica del tramo de doce tiempos –que en el verso griego se insinúa cuando el poeta se toma más libertades con el ritmo, dentro del marco de uno de los *kōla* más depurados, puesto a prueba en muy diversas situaciones– es una característica básica del sistema rítmico compartido por las tribus negras de África, cuyo uso trasciende los grandes grupos étnicos del continente negro y una gran diversidad de lenguas. La secuencia [2+2+3] + [2+3] fue llamada por el misionero y musicólogo británico Arthur Morris Jones, "*the signature key*" ("la sintonía") del universo rítmico africano.⁷⁷¹ Admite lecturas variables, pudiendo comenzar su ejecución en

muchacho, / que lo sorba yo de un trago. / Diez medidas echa de agua, / cinco pon de vino (escaso); / que celebre sin injurias / de nuevo el furor de Baco". Si consideramos el ritmo que subrayan los finales de palabra, en el primero y en el cuarto verso predomina la lectura par: anapesto + docmio [u u –] [u – u – –]; en el tercero y en el cuarto, sin embargo, la individualización del pie inverso permite que la interpretación inicial oscile con la impar: epítrito + baqueo [u u –] [u –] [u – –]. En el quinto verso irrumpe la uniformidad par del dímetro jónico *a minore*: u u – – u u – –. El sexto se divide también en dos secciones de cuatro sílabas, pero al ser de nuevo anacástico resultan dos grupos impares: peonio tercero + epítrito segundo [u u – u] [– u – –]. Dos de los seis versos (segundo y tercero) permiten la oscilación de la lectura par hacia la impar y un tercero (el sexto) la acentúa. En los versos de ritmo par, dos de ellos (el primero y el cuarto) admitirían lectura impar por sinafia en la quinta sílaba (o séptima mora) y otro (el quinto) es uniformemente par. Hay pues equilibrio entre la tendencia a la regularidad y la tendencia opuesta, que no parece meramente azarosa.

⁷⁷⁰ Cf. Gentili y Lomiento, *op. cit.*, p. 176: "Una sorprendente variedad de tonos caracteriza los gliconios de tipo anacreóntico, ora matizados de gracia ligera y de amable ironía, ora inspirados por un sentimiento de melancolía o sombría tristeza". West, en *Greek Metre*, pp. 56-57, dice del poeta jonio: "[...] todo en su verso es fresco y uniformemente (*evenly*) proporcionado. Esas son las cualidades de la más vieja tradición jonia, si bien él va bastante más allá de todo lo que poseemos de sus predecesores jonios en la gama de sus ritmos". La diferencia estriba precisamente en su destreza para integrar ritmos pares e impares, de lo cual resulta una modalidad de proporción que escapa a la uniformidad y alcanza a dar forma a lo huido.

⁷⁷¹ Cf. Jones, *op. cit.*, p. 210.

cualquier punto, porque la repetición le devuelve enseguida su sentido, pero Jones apunta que cualquier alteración del orden de cifras pares e impares la deja fuera de las prácticas del músico africano.⁷⁷² A partir de una secuencia jónica de ritmo par totalmente uniforme $[2+2+2] + [2+2+2]$, pero intercambiable por otros *kōla* según las leyes de la *epiploké*, el verso de Anacreonte obtiene por simple permutación de dos sílabas de distinta duración la secuencia $[2+2+3] + [3+2]$, que coincide en la primera sección, pero en la segunda difiere del orden de alternancias del patrón estándar africano.⁷⁷³

La comparación de la métrica griega con el ritmo africano está lejos de ser gratuita, pero exige precisar en qué sentido preciso puede ser traída a colación en nuestro contexto. A las tribus del África negra les corresponde el mérito de haber construido un sistema rítmico consciente de las relaciones de los números naturales con el gesto. Es un sistema que, sin necesidad de convertirse en paradigma abstracto, alcanza un alto grado de depuración y combina la sencillez con la complejidad. Exige aprendizaje, forma parte del proceso educativo y cumple funciones sociales de primer orden. Caracteriza una mentalidad que desarrolla la posibilidad de entender el ritmo en más de una dimensión, pudiendo percibir y ejecutar cuentas binarias y ternarias superpuestas.⁷⁷⁴ Funciona como medio de comunicación en un contexto de gran diversidad lingüística. Es capaz de integrar en un sólo molde influencias externas, orientales y occidentales. Algunas de estas características son comparables con la tradición poético-musical helena, cuyos *kōla* resultan de la integración de formas dialectales y musicales dentro del contexto de la lengua común. El poeta griego

⁷⁷² *Ibidem*, p. 213.

⁷⁷³ Como curiosidad marginal, señalemos que la secuencia de Anacreonte coincide, sin embargo, con la de la *siguiriya* flamenca: $[2+2+3] + [3+2]$. Eso no quiere decir que ambas secuencias superpuestas resulten musicales, dadas las diferencias de acentos, pero comparten un mismo esqueleto rítmico. Sobre las relaciones del patrón estándar africano con el compás flamenco, cf. Auserón, *op. cit.*, pp. 443-444.

⁷⁷⁴ Cf. Jones *op. cit.*, p. 102: "Tenemos que entender el hecho de que si desde la infancia se le induce a uno a considerar que el batir 3 contra 2 es algo tan normal como batir en sincronía, entonces se desarrolla una actitud bidimensional con respecto al ritmo que no compartimos en Occidente".

alcanza por medio de la secuencia de palabras, sin prestar demasiada atención a otro fenómeno percusivo que el batir del pie, un grado de depuración rítmica semejante en algunos aspectos al del maestro de tambores negro, quien por su parte es experto en manejar ritmos distintos y "cruzados" en varios planos superpuestos. La práctica de la polirritmia no parece formar parte de las costumbres de los griegos, pero aun así sus poetas se muestran conscientes de lo que implican los intercambios entre cuentas binarias y ternarias, sin necesidad de llegar al grado de complejidad de la orquesta africana, porque su terreno de experimentación rítmica esta sujeto a las exigencias de la expresión verbal.

Las virtudes matemáticas del periodo de doce tiempos son un hallazgo cultural al que Grecia y África llegan por caminos divergentes. El estudio comparativo de esos caminos debiera servir de fundamento para una teoría unificada del ritmo y del metro que ponga en claro sus funciones compartidas, tanto como sus diferencias radicales. Por otro lado, no podemos dejar de tener presente que las doce divisiones del *kanón* dieron lugar a la concepción armónica que hemos heredado de los griegos y al desarrollo de la teoría de las proporciones (*analogíai*), que en la Antigüedad era generalmente considerada como "el objeto más eminente de las matemáticas".⁷⁷⁵ La cuenta de doce unidades acoge, por un lado, las consonancias de octava, cuarta y quinta y las relaciones que éstas implican –es decir, la división de la octava en tonos y semitonos– y, por otro, la alternancia entre patrones rítmicos binarios y ternarios combinables en dos tramos simétricos (6 + 6) o asimétricos (7 + 5). Eso incita a preguntarse por la conexión entre armonía y ritmo, un asunto que pudiera interesar a los filósofos. El hecho de que las estructuras musicales se sirvan de la misma cuenta que el saber antiguo utilizó para agrupar a los dioses y también para las divisiones del Zodiaco y del calendario debe de tener alguna

⁷⁷⁵ Szabó, *op. cit.*, p. 107.

significación, no necesariamente misteriosa. Al recordarnos que 12 es el mínimo común múltiplo de los divisores 2, 3 y 4, Szabó sugiere una explicación matemática sencilla, cuyo carácter pragmático no reduce sus profundas implicaciones.⁷⁷⁶

Martin L. West es quien más decididamente ha abordado hasta hoy el estudio conjunto de la poesía y de la música de Grecia antigua, arriesgándose a abstraer algunos conceptos interesantes. Situándose en el polo opuesto de los filólogos que sacralizan el texto como única garantía de verdad –aun a costa de falsearla–, busca en el estudio interdisciplinar fundamento para realizar inferencias plausibles acerca del verso griego y de la música en que fue cantado. El metro es para él, como hemos visto, indicio claro del ritmo musical. En diversos pasajes de su obra no tiene reparo en establecer comparaciones con la música popular o culta de nuestros días, queriendo hacer más cercano y perceptible su objeto de estudio, sin dejar por ello de considerarlo con rigor. En *Ancient Greek Music* relaciona los ritmos docmios con el folclore de los Balcanes "tal como existe hoy", poniendo como ejemplo una de las piezas recogidas por Béla Bartók, y con los patrones africanos de ocho tiempos de forma 3+3+2, pero no llega a plantear la

⁷⁷⁶ *Ibidem*, p. 131. Los cuatro primeros números enteros, representados gráficamente en una pirámide de puntos, componen la figura de diez unidades llamada τετρακτύς (*tetractýs*) por la que juraban los pitagóricos, cf. Guthrie, *op. cit.*, vol. I, pp. 217-218. Los números diez y doce son la base de los sistemas métricos más extendidos. Originalmente, Atenas estaba dividida de acuerdo con el número de las estaciones, los meses y los días del año, según el modelo de la geometría circular: 4 φυλαὶ (tribus), 12 φρατρίαι (fratrías) y 360 γένη (clanes, de cuyos γεννήται se decían que eran ὁμογάλακτας, "los que beben la misma leche"). Véase Thomas Heath, *Aristarchus of Samos. The Ancient Copernicus*, Oxford University Press, 1913, p. 285, y *Suda*, bajo γεννήται. En la segunda mitad del siglo VI a. C., la reforma de Clístenes introdujo el sistema decimal, dividiendo el territorio del Ática en 100 demos y a sus pobladores en 10 tribus, de cada una de las cuales se elegían cincuenta representantes, que formaban parte del Consejo o Βουλή durante la πρυτανεία o pritanía, que duraba una décima parte del año. Glotz, *op. cit.*, vol. I, pp. 467-479, vio el influjo pitagórico en el uso que hizo Clístenes de la aritmética y de la geometría. Pierre Lévêque y Pierre Vidal-Naquet, en *Clithène l'Athénien*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, París, 1964, pp. 98 y ss., discuten ese influjo: frente al número doce, que era el de los principales dioses del panteón helénico –de origen jonio– y el de los meses del calendario religioso, "elegir el número diez era incontestablemente romper con una tradición sagrada, a la vez étnica y religiosa". En *Leyes*, 745c-e, Platón propondrá organizar la ciudad ideal según el sistema duodecimal, es decir, volver al modelo temporal, circular y sagrado, previo a la reforma democrática de Clístenes. Vernant, en *Mythe et pensée chez les Grecs*, pp. 243-244, dice que el sistema decimal de Clístenes se impuso como valor profano, por influjo de la difusión de la moneda y de la contabilidad escrita. Estos nuevos valores sustituyeron al antiguo modelo derivado de la experiencia musical.

cuestión fundamental del periodo de doce tiempos, a la cual conducen sin embargo las investigaciones de Bruno Gentili y su círculo de colaboradores.⁷⁷⁷ Mérito propio de West es el esfuerzo por situar la visión de la cultura helena en su medio geográfico, frontera entre dos continentes: en lo concerniente al ritmo y al metro, Grecia fue principalmente heredera de la tradición indoeuropea, si bien los ritmos de cinco tiempos parecen ajenos a ella y asociados a un posible origen minoico. Los docmios que desarrolla Esquilo se preservan hasta hoy en los Balcanes. La rítmica de los griegos circula en torno a las costas del Egeo, pero no se han aclarado aún todos los influjos musicales que pudieron entrar a formar parte de la danza.⁷⁷⁸

En *Greek Metre*, West había llevado a cabo una presentación original de las grandes tendencias métricas del verso griego según su origen geográfico y étnico, e insinuado su correspondencia con las diversas modalidades de armonía. El estudio detallado y arduo de la prosodia griega, de los metros principales y de sus numerosas variantes, viene precedido en este libro por una interesante reflexión genérica acerca del ritmo, que se resume en una página muy condensada: en prehistoria del metro griego se asentó un principio según el cual había ciertas posiciones fijas para las sílabas largas, no solamente en la parte final del verso –como ocurría en la tradición

⁷⁷⁷ West, *Ancient Greek Music*, pp. 142-143 y 150.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 387: "en ausencia de evidencia documental relativa a los pueblos no helenos del área del Egeo, estamos tanteando en la oscuridad". Recordemos que Meillet supuso una influencia no indoeuropea, propia del área del Egeo, en el proceso de formación del hexámetro. Bernal defiende la importancia de los influjos fenicio y egipcio en la cultura griega, siguiendo la opinión de los antiguos – Heródoto, Isócrates, etc.– y oponiendo lo que él llama "modelo antiguo" al "modelo ario" que a lo largo del XIX, por influjo de la filología romántica, habría idealizado la "pureza racial" de la Grecia clásica (cf. *op. cit.*, pp. 91 y ss., sobre el "modelo antiguo"; pp. 215 y ss., sobre la filología romántica y el "nacimiento del indoeuropeo"; y pp. 393-396, sobre la reivindicación del legado filosófico egipcio por parte de los estudiosos afro-norteamericanos recientes). El propio West, en *Early Greek Philosophy and the Orient*, reconstruye los antecedentes fenicios de las ideas cosmológicas y escatológicas de Ferécides –supuesto maestro de Pitágoras– (cf. pp. 1 y ss., 21, 28 y ss.) y la genealogía del culto a un dios del Tiempo, cuyos primeros antecedentes parecen sumerios, que se extiende hacia el Mediterráneo occidental y hacia Extremo Oriente (pp. 34-36), siguiendo una "amplia circulación" de creencias que recorre "Egipto, Palestina, Mesopotamia, Irán, la India y el Asia interior" (p. 68). La extensión de las ideas religiosas podría ser considerada como espacio de intercambios de formas poético-musicales. Ya hemos visto que Heródoto, II, 79, hablaba con admiración del canto fúnebre llamado *línvoç*, propio de los antiguos egipcios, ampliamente extendido entre los pueblos del Mediterráneo –entre ellos Fenicia y Chipre– e implantado en las costumbres griegas.

indoeuropea–, sino también en su tramo inicial.⁷⁷⁹ El verso griego acentuó de esta suerte una tendencia hacia la regularidad. Cada una de esas posiciones fijas para las sílabas largas –llamada *princeps*– por necesidad de contraste es seguida de uno o dos valores de duración breve. Si son dos, ambos han de ser breves, formando un *biceps*; si sólo uno, puede ser *anceps* –breve susceptible de alargarse– cuando las *principes* que la rodean vienen flanqueadas por valores breves, es decir, cuando hay suficiente contraste como para permitir una u otra opción, según las necesidades de la frase. Esta descripción realiza una reducción lógica de la alternancia natural de valores de duración que da lugar a todos los metros griegos. Abstrae, con otras palabras, las leyes de formación de los *métra* primordiales. De la alternancia de *principes* y *bicipitia* nace el metro dactílico: – u u. El primer esquema que se individualiza siguiendo este ritmo par o binario (*ísos*) coincide con el *kōlon* del hexámetro que llega hasta la cesura pentemímera (o "masculina") del mismo, es decir, hasta la quinta posición: – u u – u u –. Es un segmento de diez moras o tiempos primarios. El esquema que nace de la segunda "regla de contraste" implica que tras una posición larga y una sola breve seguida de otra larga, viene una sílaba *anceps*: – u – x – u –. De ahí derivan los metros ternarios o impares (*diplásios*), el metro yámbico y el trocaico. Observemos –aunque West no se detiene a explicarlo– que si la posición *anceps* adquiere valor de breve, el esquema se transforma en un dímetro trocaico cataléctico de once moras, mientras que si se alarga nos lleva a un periodo dodecasemo regular, pero compuesto de dos secciones impares (5 + 7 o a la inversa). Si concedemos a la explicación de West valor filogenético, el verso griego en ritmo ternario debió de encontrarse muy pronto con la posible división asimétrica del tramo de doce tiempos. Finalmente, por combinación de las dos fórmulas iniciales, que son simétricas, nacen otras dos asimétricas: – u u – x – u –

⁷⁷⁹ Cf. West, *Greek Metre*, pp. 18-19.

(coriambo + yámbico); - u - x - u u - (trocaico + coriambo). Añadamos que ambas permiten dividir el tramo de doce tiempos en dos secciones iguales e inauguran la posibilidad de invertir el ritmo, de adaptar los juegos del verso a una gestualidad más libre que la de la marcha. El resto de prototipos métricos derivan de estos esquemas por resoluciones o contracciones, aféresis, prótesis, metátesis, etc.

¿Que implica este tipo de explicación generativa de los fenómenos métricos? Adopta la apariencia de una teoría general del ritmo que, según reglas derivadas de la conveniencia dinámica ("*rules of contrast*"), opone dos variables de duración en sucesión alterna, combinadas con una tercera variable de duración ambigua. Uno podría verse inclinado a considerar las secuencias así descritas como esquemas aplicables a cualquier fenómeno recurrente, pero lo cierto es que reflejan una práctica singular, que es la del habla sometida al artificio del verso, a las exigencias rítmicas del canto y de la danza. ¿Pero no provendrá esta exigencia rítmica del lenguaje mismo, al menos en parte, antes incluso de asociarse con la música? Quizá el eminente lingüista Antoine Meillet estuviera pensando en ese tipo de secuencias lógicas, más que en un sencillo pie métrico reiterado en el habla coloquial o en una simple "normalización" de la cantidad silábica por influjo del verso declamado, cuando hablaba del "ritmo natural" de la lengua. El habla del griego antiguo desplegaba ciertamente un sistema de oposición de valores de duración sucesivos y alternos que pudiera contener alguna lógica generadora de ritmos, distinta tanto de las estructuras lingüísticas, que funcionan por oposiciones distintivas, como de la regularidad musical. De ser así, el único rastro de que disponemos para averiguarlo es el verso escrito, que está condicionado por la práctica musical. Igual que el metro del verso indica el ritmo en que se cantaba, podemos pensar que necesariamente dice algo también acerca de la prosodia del habla coloquial. Ciertos autores piensan que la construcción del verso griego deriva exclusivamente de la prosodia del habla y no de otra

exigencia.⁷⁸⁰ Pero los hechos parecen indicar que sostiene más bien un intercambio entre estructuras de naturaleza diversa. La idea de la serie de duraciones alternas como un sistema de "posiciones" en las que se sitúan las sílabas largas o breves alude a una "estructura profunda" distinta de la realización misma del verso.⁷⁸¹ Debemos entender dichas posiciones, en primer lugar, como alternancia de *thésis* y *ársis* o de tiempos fuertes y débiles a los que el canto ajusta

⁷⁸⁰ Cf. A. M. Devine y Laurence D. Stevens, *The Prosody of Greek Speech*, Oxford University Press, 1994, p. 121: "Las unidades de estructura rítmica que han emergido de esta discusión acerca del ritmo del habla griega son en principio idénticas a las unidades de la estructura del verso [...]. Es por lo tanto razonable asumir que las estructuras rítmicas del verso griego reflejan (derivan de y existen previamente en) los ritmos del habla griega y no son en principio resultado de un calco de los ritmos del habla griega sobre patrones extraños, es decir, sobre patrones temporales de origen no lingüístico". Tal afirmación, basada en el estudio estadístico de los textos y en la lingüística comparativa, vuelve a poner sobre la mesa la cuestión del "ritmo natural de la lengua". Sin pretender dar por zanjada la cuestión, no podemos dejar de tener presentes algunas salvedades: 1) Que el habla por sí misma responde a tendencias rítmicas y distingue valores de duración no es discutible, especialmente en lenguas cuantitativas. 2) Ese fenómeno está conectado con la motricidad del organismo, algunas de cuyas funciones se desarrollan rítmicamente con periodicidad cercana al ritmo musical. El verso acoge los ritmos naturales del habla como hecho físico –no lingüístico– igual que acoge los ritmos de la respiración, del corazón o de la marcha. 3) Las oposiciones distintivas de los valores de duración en el plano de la lengua no exigen proporcionalidad entre ellos. El habla puede sonar musical, pero se trata de un hecho fónico que sólo accidentalmente se convierte en fonológico. 4) La observación de las prácticas poético-musicales de los pueblos que conservaron hasta hace poco un estilo de vida primitivo muestra una clara incidencia de la danza acompañada de cantos en la evolución de las estructuras del verso. 5) La reconstrucción histórica del verso griego demuestra su asociación constante con las prácticas musicales desde tiempos remotos hasta el periodo alejandrino. Sería vano pretender que estos hechos no han dejado impresión alguna en sus estructuras métricas. 6) Parece probado que, en periodo arcaico, tanto el ritmo como la melodía se mantuvieron apegados a sonoridad de las palabras, pero no simplemente a las del habla común, sino a las que mejor encajaban en fórmulas rítmicas muy depuradas. 7) La resolución de irregularidades del verso provenientes del habla es atribuible a la ejecución musical. 8) La reconstrucción de la dicción de una lengua muerta a partir de los textos poéticos necesariamente tiene que producir correspondencias. La masa abrumadora de detalles basados siempre en el mismo tipo de observación no asegura de por sí una generalización rigurosa. Finalmente, parece hasta cierto punto razonable admitir con Devine y Stephens que el verso lleva a cabo un proceso de regularización del habla: "Tanto en sus estructuras como en los patrones de duración de su ejecución, los ritmos del verso son mucho más regulares que los ritmos del habla. Tal regularización es en su mayor parte lograda por reglas métricas que constriñen la elección de estructuras lingüísticas". ¿Pero cómo pensar que las "reglas" métricas derivan de las mismas estructuras rítmicas del habla que condicionan? La argumentación es claramente circular. Exige explicar de dónde le viene al metro la facultad de regularizar el habla. En realidad, además de regularizar el habla, el metro la "irregulariza", la hace variar en una dirección distinta. Las "reglas" métricas no son sino excepciones rítmicas. El ritmo es una realidad esencialmente relacional y compleja. No puede darse solamente en el habla como marca fonológica, ni en el verso solamente como metro. Devine y Stephens lo admiten finalmente en sus conclusiones: "[...] bajo el nivel del dominio de la palabra debe haber alguna suerte de organización temporal que se refleja en el metro", *ibidem*, p. 156.

⁷⁸¹ El poeta Jacques Roubaud, en "Mètre et vers. Deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser", *Poétique*, 7, 1971, pp. 366-387, recoge la misma idea que después desarrollará West: "la unidad del metro es la posición"; y opone la "estructura profunda" del metro a su realización en el verso como "estructura superficial". A una determinada posición en la "estructura profunda" corresponde generalmente una sílaba, que es la unidad del verso, pero no siempre se da esa correspondencia. Cf. West, *Greek Metre*, p. 18: "La escansión de una serie particular de palabras formando un verso debe ser distinguida del esquema métrico abstracto del verso. El verso particular está hecho de sílabas; el esquema métrico está hecho de *posiciones* en las cuales las sílabas de longitud adaptable se acomodan". Desde esta perspectiva, "estructura profunda" y "esquema métrico abstracto" son conceptos con significado ontológico equivalente, que puede ser aplicado, más que a la mera alternancia de los pies métricos, a los κῶλα primordiales que hemos llamado esquemas rítmicos con dimensión de frase.

las sílabas y las notas musicales, como posiciones del batir del pie sobre el suelo. Pero también podemos entender "posición" en un sentido próximo a "postura", como un lugar de la cadena hablada que favorece la mimesis propia del paso o de la figura de danza, haciendo valer la polisemia del término *sēmeion*. Las generatrices del metro griego que propone West radiografían, por así decir, no un esqueleto individual –un metro o un verso prototípico–, sino la osamenta incorpórea del encuentro entre palabra, música y gesto. Son compatibles, no obstante, con la tradición germana que intenta reconstruir el *Urvers* indoeuropeo y con las teorías de Bruno Gentili acerca del dímetro de doce tiempos, que cristaliza como esquema rítmico predominante en ámbito heleno; pero además permiten comprender los ritmos "irracionales" de cinco y de siete tiempos como secciones asimétricas del mismo periodo, dejando abierta la posibilidad de establecer comparaciones con otros desarrollos de la rítmica occidental, en particular aquellos que recogen la influencia del ritmo africano. Desde esta perspectiva, la rítmica de los griegos se inserta en un hipotético circuito de intercambios muy amplio y es difícilmente reducible a un solo origen étnico, aunque su dependencia respecto de la expresión verbal represente una deriva del todo singular.

Volvamos a la sombra del pórtico del Liceo, donde Aristóxeno de Tarento debió de ordenar sus ideas acerca del ritmo para escribir el único tratado griego conocido sobre el tema, al que la posteridad concedería pocas ocasiones de perdurar.⁷⁸² El fragmento conservado

⁷⁸² De los *Elementa harmonica* se conservan cuarenta y nueve manuscritos; del fragmento de los *Elementa rhythmica* sólo tres, de los cuales el más antiguo –del siglo XII– es la fuente para los otros dos. Véase Pérez Cartagena, en la introducción a la edición citada, pp. 228 y 230. Cf. Lionel Pearson, *Aristoxenus. Elementa Rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1990, pp. xi y ss. El escaso interés por el único tratado antiguo conocido acerca del ritmo se prolonga hasta el siglo XX: según Pearson, *ibidem*, pp. v-vii y xxviii, Wilamowitz, en su *Griechische Verskunst*, lo consideró como un "testimonio poco fiable" para la recta comprensión del verso griego: "Wilamowitz poseía un conocimiento o apreciación musical escasos, él y sus seguidores establecieron la costumbre de explicar la poesía y la canción griegas en términos no musicales. [...] De hecho no les interesa mostrar cómo el coro debió de realizar sus pasos a tiempo con la música. [...] Eso no quiere decir que esta clase de análisis métrico practicado hoy en día carezca de valor. Tiene desde luego un valor muy considerable, en tanto que

del libro segundo de los *Elementa rhythmica* aporta sin embargo novedades decisivas con respecto a la tradición musical, ante todo porque el estudio del ritmo se desliga por vez primera de la sujeción exclusiva al metro del verso, lo cual no quiere decir que se desentienda de la métrica por completo. En los *Elementa harmonica*, métrica y rítmica son consideradas como disciplinas distintas que, junto con la armonía y la organología, forman parte del oficio del músico.⁷⁸³ Dentro de una teoría especializada de la *mousikḗ tékhnē*, la palabra ya no es prioritaria como en la definición platónica del *mélōs*, sólo reclama atención como una de las sustancias que pueden adoptar el orden del ritmo. En los *Elementa rhythmica*, Aristóxeno parte de un marco conceptual que a primera vista parece aristotélico, pero que en realidad conduce por caminos que se alejan del Liceo: es preciso distinguir entre la forma (*skhēma*) del ritmo y la sustancia susceptible de ser ordenada rítmicamente (*rhythmidsómenon*).⁷⁸⁴ Este planteamiento debe ser considerado detenidamente, pues el ritmo no es un compuesto físico individual ni un objeto visible, como los ejemplos que Aristóteles considera cuando distingue entre materia y forma: la casa en relación con los materiales de construcción, la estatua de bronce y –de manera principal– el alma que define la esencia del individuo humano, son formas que identifican entidades

ayuda a establecer las reglas métricas del griego escrito". El hecho de que la métrica esté condicionada por el texto no reduce el interés de su aproximación o de sus divergencias con respecto al ritmo musical; ni la importancia de esas relaciones para la reflexión filosófica.

⁷⁸³ *Elementa harmonica*, II, 32. Cf. Pérez Cartagena, *ibidem*, p. 229: "Los pocos datos que poseemos sobre los precedentes de la teoría rítmica son, en todo caso, coherentes con los rasgos fundamentales de la rítmica aristoxénica: la distinción entre métrica y rítmica había sido, al menos, esbozada, si bien su separación clara y definitiva parece deberse a Aristóxeno". A nuestro juicio, esa separación es posterior y se debe a las escuelas especializadas –metrólogos y ritmólogos– del período alejandrino.

⁷⁸⁴ *Elementa rhythmica*, 3. Recordemos que en Aristóxeno σχῆμα es sinónimo de εἶδος, cf. *Elementa harmonica*, III, 74. El libro II de los *Elementa rhythmica* empieza aludiendo al contenido del libro anterior, en el que el autor habría considerado los ritmos de diversa naturaleza y qué es en cada caso lo que puede ser llamado ritmo, para pasar después a considerar el ritmo musical en particular. Pearson, *op. cit.*, p. 47, supone que, en el libro I, Aristóxeno podría haber llamado ὕλη o "materia" del ritmo a las diversas sustancias rítmicas, aunque en ninguno de los textos aristoxénicos conservados aparezca dicho término. Aristóxeno se sirve del marco conceptual aristotélico, pero no parece asumir las implicaciones del hilemorfismo, que de hecho harían imposible la comprensión de la forma musical. En Aristóxeno la forma (σχῆμα o εἶδος) es organización variable, en tanto que la sustancia es todo lo que puede adoptarla. Para el músico no tiene sentido pensar en una materia informe ni en una forma acabada: el ritmo relaciona sustancias que adoptan formas diversas.

singulares.⁷⁸⁵ La forma del ritmo se aplica, por el contrario, a una pluralidad de sustancias, al tiempo que se distingue radicalmente de ellas. Una frase hablada o una melodía adoptan "ciertas características iguales a las que se dan en la naturaleza del ritmo" y lo mismo ocurre con "todo lo que es susceptible de recibir el ritmo formado por unidades temporales", pero de ningún modo se confunden con él. En consecuencia, la sílaba no puede ser considerada como medida rítmica, por más que los antiguos describieran el ritmo según la alternancia de sílabas largas y breves en el verso.⁷⁸⁶

Para evitar la confusión del ritmo con los diversos *rhythmidsómena*, Aristóxeno recurre a la comparación con la forma visible: "En efecto, al igual que un cuerpo adopta distintos tipos de forma (*pleíous idéas lambáneí skhemáton*) si sus partes –todas o alguna– son dispuestas de modo diferente, así también cada sustancia rítmica toma formas variadas (*pleíous lambáneí morphá*), no según su propia naturaleza, sino conforme a la del ritmo".⁷⁸⁷ Es el *skhēma* rítmico, no la sustancia que lo adopta, lo que puede ser comparado con la forma del cuerpo, pero no se reduce a una sustancia individual, sino que afecta a varias sustancias visibles o sonoras. Los términos *skhēma* ("figura") y *morphá* (o *morphé*, "forma") funcionan aquí como sinónimos –al igual que sucede con el término *eídos* en los *Elementa harmonica*–, aunque cubren extensiones semánticas distintas: el primero de ellos puede aludir a una representación abstracta, mientras

⁷⁸⁵ Véase *Metafísica*, 984a, 24-25: "ni la madera hace la cama ni el bronce hace la estatua"; para el ejemplo de la casa, cf. 996b, 6-8: "la materia es la tierra y las piedras; y la forma (εἶδος) el concepto (λόγος)". Aristóteles usa algunas veces μορφή como sinónimo de εἶδος, por ejemplo, en 999b, 17. Para la distinción entre materia (ύλη), forma (μορφή) y el compuesto de ambas (σύνολον), cf. 1029a 3-5. Sobre la localización de la forma (εἶδος) en el alma (ψυχή) y el carácter inmaterial de la forma considerada como esencia, cf. 1032b 1 y 14. Aristóteles se sirve de la sinonimia y de la equivocidad entre μορφή y εἶδος para dar el salto desde los ejemplos que provienen de las artes manuales –en los que la forma es antes que nada aspecto visible– hasta la generalidad abstracta del concepto. En esto sigue fielmente el camino abierto por Sócrates y por Platón. Sobre el alma como forma y como acto cumplido, opuesto a la potencialidad de la materia, cf. *De anima*, 412a, 20-22 y 414a, 27-28.

⁷⁸⁶ Cf. *Elementa rhythmica*, 4. Pearson destaca repetidamente este hecho capital en la teoría rítmica de Aristóxeno y su divergencia con respecto a los manuales de métrica, cf. *op. cit.*, pp. xxxiii, xxxvii y xlvii: las palabras "no proporcionan por sí mismas una guía adecuada para el ritmo. La *léxis* tiene que ser ritmada, y a menudo hay dos o más *rhythmopoiiai* posibles". La *Introducción al estudio del ritmo* de Miguel Psellos, (siglo XI d. C.) reproduce las ideas de Aristóxeno a partir del mismo punto: "la sílaba no es una medida", cf. Pearson, *ibidem*, p. 21.

⁷⁸⁷ *Ibidem*. Seguimos la traducción de Pérez Cartagena, *op. cit.*, p. 340. Cf. Pearson, *op. cit.*, pp. 2-3.

el segundo permanece apegado al aspecto visible de los cuerpos. El hecho de que Aristóxeno los emplee como sinónimos es un indicio de que, en el terreno de la sonoridad, la diferencia entre la forma y su representación no opera igual que en el espacio visible. La melodía y el ritmo exigen realización sonora, sin lo cual sus representaciones gráficas o mentales son poca cosa; la forma visible, por el contrario, puede ser sustituida y reconocida por su representación. La disposición variable de las partes de un cuerpo y las diversas formas del ritmo se expresan con el mismo verbo (*lambánein*) del que deriva el término *syllabé*, que como ya sabemos sirvió para designar el intervalo de cuarta tanto como la sílaba, fenómenos sonoros que comparten el sentido general de "tomar forma" con los cuerpos visibles. Pero la comparación entre formas visibles y sonoras tiene otras implicaciones que Aristóxeno no se detiene a considerar. La forma de un cuerpo visible resiste la comprobación reiterada, en tanto que el ritmo audible requiere ser reproducido, aunque pueda ser también representado gráficamente para adquirir estabilidad con respecto a las variaciones de ejecución. El ritmo no es un fenómeno exclusivamente audible: hablamos de ritmos visibles en relación con el movimiento de los astros, con una señal luminosa, con los gestos de una persona o con los trazados y volúmenes geométricos; sin embargo, una parte sustancial de la naturaleza del ritmo se manifiesta particularmente a través del sonido.⁷⁸⁸ La señal luminosa viaja a tal velocidad en el espacio que, aunque esté muy alejada, nos parece simultánea; el

⁷⁸⁸ Arístides Quintiliano I, XIII, p. 31, 3 y ss., ensaya una definición general del ritmo que quizá guardase relación con el primer libro perdido de los *Elementa rhythmica* de Aristóxeno, a quien habitualmente sigue en otros pasajes de su obra. Arístides distingue los ritmos visibles, los audibles y los táctiles: "La palabra ritmo se usa en tres sentidos: se dice de los cuerpos inmóviles (como cuando hablamos de una estatua eurítmica), de todos los móviles (y así decimos que alguien camina eurítmicamente) y, en su sentido específico, del sonido". Optamos por la traducción de *φωνή* por "sonido", y no por "voz" como hacen Colomer y Gil, dado que el ritmo se aplica también al sonido instrumental (seguimos a Barker, *op. cit.* II, p. 433). Continúa el pasaje de Arístides, 18 y ss.: "Todo ritmo se percibe por estos tres sentidos: por la vista, como en la danza; por el oído, como en la melodía; o por el tacto, como en el pulso de las arterias. Pero el ritmo musical se percibe por dos de ellos: la vista y el oído. En música el ritmo regula el movimiento del cuerpo, la melodía y la dicción". La noción de ritmo afecta en todo caso a la síntesis de impresiones psicomotrices, visuales y auditivas. En cuanto a los ritmos visibles en los cuerpos inmóviles, no parece azarosa la elección de la estatua como modelo de euritmia, si pensamos en que fija las proporciones anatómicas que Sócrates tomaba por modelo del discurso. El ritmo visible se presenta así en términos de representación.

sonido, en cambio, mucho más lento, casi puede ser acompañado por el cuerpo en su trayectoria, especialmente cuando es rítmico: su forma –la disposición de sus partes– acontece en la sucesión. Por medio del sonido rítmico, nos formamos una idea cercana del tiempo, mientras que las formas visibles se resisten, por así decir, a revelar el secreto de su temporalidad. La forma del cuerpo se define en el espacio visible y admite representación que la sustituye en su ausencia; la forma rítmica se desarrolla en el tiempo y requiere ejercitar la memoria para hacerla presente. Solamente la sucesión sonora nos permite avanzar hacia la comprensión de las relaciones entre el espacio y el tiempo, sortear las aporías a las que aboca la relación analógica entre la forma visible y el concepto.

Debemos manejar con cautela la comparación de Aristóxeno entre la forma visible y el ritmo musical, porque a la vez que resulta oscura es reveladora en más de un sentido. La forma y el ritmo se parecen –añade el tarentino– en el hecho de "no tener existencia por sí mismos". Ambos necesitan una materia que tome forma o algo que divida el tiempo, pues el tiempo "no se divide a sí mismo". Aristóxeno deja pasar otras semejanzas y divergencias del ritmo con respecto a la forma del cuerpo –y las distintas relaciones de ambos con la temporalidad– como si fueran sombras fugaces bajo el pórtico del Liceo, y se apresura a designar solamente lo que le interesa: "el ritmo existe cuando la división de las unidades temporales adopta un orden determinado, pues no toda ordenación de unidades temporales es rítmica".⁷⁸⁹ Es un orden reconocible de unidades temporales lo que le da al ritmo existencia como algo distinto de la sustancia que lo recibe; pero, a diferencia de la forma visible que define al individuo físico o a su especie, dicho orden es una forma que conviene a lo diverso, incluso a cosas que no son de la misma especie. Estamos ante un fenómeno que, sin dejar de reclamar concreción física –fuera de la

⁷⁸⁹ *Elementa rhythmica*, 5-7.

cual carece de existencia– es más propenso a la abstracción que la forma visible, la cual sirve no obstante de modelo para la idea platónica y para la forma sustancial de Aristóteles. Las formas sonoras funcionan como abstracciones que no se despegan del umbral de lo físico, esquemas que derivan de la actividad reiterada. La melodía armonizada también pone en juego proporciones abstractas (las razones numéricas de la octava), pero su naturaleza se hace perceptible en la escucha como hecho objetivo. El ritmo nos lleva por caminos algo más sombríos, donde se cuestiona su existencia como realidad independiente, y nos obliga a un tacto reiterado (*tangere*) que requiere el ajuste de la actividad corporal con otros cuerpos, sin que la percepción de su forma pueda desligarse de esa necesidad. Por ello es preciso –dice Aristóxeno– guiar el entendimiento hacia los hechos rítmicos sirviéndonos de comparaciones que nos resultan familiares: con la forma visible, con las estructuras del lenguaje, con los intervalos consonantes. En el orden de las letras y de los intervalos consonantes reconocemos "unas pocas maneras según las cuales se combinan entre sí"; no toda combinación de letras es entendible, ni cualquier intervalo es musical. De manera análoga, la sustancia susceptible de adoptar un orden rítmico puede ser también arrítmica.⁷⁹⁰ ¿Qué se propone Aristóxeno con esta nueva comparación del ritmo con las letras, si al mismo tiempo esta afirmando que es radicalmente distinto del verbo? El lenguaje no es siempre rítmico,

⁷⁹⁰ *Ibíd.*, 8. Pearson, *op. cit.*, pp. 68, y 76, presta atención particular al paralelismo entre ritmo y armonía, que en su opinión resulta "perfectamente claro", porque en ambos terrenos la elección de un valor determinado de duración o de altura, que fija la movilidad del sonido, da lugar a un orden opuesto al infinito posible de maneras de estar fuera de tiempo o de armonía. No parece argumento suficiente como para profundizar en este paralelismo, al que Aristóxeno alude en diversos pasajes. Véase *Elementa rhythmica*, 13 y 14, donde se explica que un valor temporal puede ser simple o compuesto dependiendo de la ritmopeya, igual que un intervalo puede ser simple en un género armónico y compuesto en otro. Y el comentario de Pearson, *ibidem*, pp. 57-58. Miguel Psellos, *op. cit.*, 11 (Pearson, p. 25), dice que las ratios del ritmo son comparables a las de la armonía. En efecto, los números 1:1, 2:1, 3:2 y 4:3 que definen la tónica, la octava, la quinta y la cuarta, se corresponden con los ritmos dactílico, trocaico o yámbico, hemiolio y epítrito. Para valorar esta interpretación de tipo pitagórico, habría que partir del hecho de que la armonía es, en el fondo, un fenómeno rítmico; y comparar distintas frecuencias o velocidades, es decir, las formas que resultan de los movimientos rítmicos al alcance de los miembros exteriores del cuerpo con aquellas producidas por frecuencias más veloces, relativamente independientes de la gestualidad, que requieren discriminación auditiva.

pero obedece a un orden lógico que se distingue de la materia de las palabras. La melodía armonizada, por su parte, discurre generalmente apegada al ritmo; aunque se desligue de él, obedece a un orden hecho de vibraciones periódicas que puede convertirse en esquema abstracto. Los ejemplos del lenguaje y de la melodía tienen pues algo en común con el ritmo musical: son fenómenos sonoros que comportan diversos grados de abstracción.

Es preciso subrayar este aspecto de los *Elementa rhythmica* poco tenido en cuenta hasta la fecha: aun de manera oscura y elusiva, Aristóxeno sienta aquí los precedentes para una definición de la forma sonora. Los esquemas rítmicos se insinúan en este tratado fragmentario como modelos de abstracción que tienden puentes entre lo visible y lo audible, poniendo en relación diversas especies rítmicas. Tres son las sustancias que se prestan al ordenamiento variable de sus partes en el tiempo, según Aristóxeno: "el lenguaje (*léxis*), la melodía (*mélós*) y el movimiento corporal (*kínesis somatiké*)".⁷⁹¹ El ritmo musical comprende los movimientos de la voz junto con los del resto del cuerpo y con el son de los instrumentos musicales. Resuelve en cierto modo las divergencias entre lo significativo y lo no significativo, entre la materia inerte y la vibración armoniosa, entre el gesto imprevisible y el gesto regulado. Cada una de las sustancias rítmicas está compuesta de partes que le son propias: "letras, sílabas y palabras" en el nivel del lenguaje; "notas, intervalos y escalas" en el de la melodía armonizada; "posturas" (*sēmeia*) y "figuras" (*schēmata*) en el de la danza.⁷⁹² El ritmo sincroniza estas unidades temporales

⁷⁹¹ *Elementa rhythmica*, 8-9.

⁷⁹² *Ibíd.*, 9. Pérez Cartagena indica en su traducción, p. 343, nn. 18 y 19, que el término σημεία ("posturas") pertenece al léxico de la danza y no tiene aquí el significado rítmico que tiene en otros pasajes. La polisemia del término comprende la señal conductora de pie o de la mano, de la que derivan los valores temporales, y las posturas de la danza. Σῆμα, como hemos visto, designa también un hito en el camino o la estela funeraria. Los significados del término se desplazan desde la señal en movimiento hacia la detención en un punto, lo cual permite que σημείον signifique tanto "tiempo primario" como "punto geométrico". Cf. Aristides Quintiliano, I, XIV, p. 32, 11, y ss. Eso no justifica que, cuando se aplica al tiempo primario, se traduzca σημείον por "punto", como hacen Colomer y Gil. La traducción correcta es "marca" o "señal", como indica Pearson, *op. cit.*, p. 54. De lo contrario se lleva al extremo la tendencia a interpretar los fenómenos sonoros según el modelo visual. Las σχήματα ("figuras") de la danza implican, es cierto, una cierta fijación visible del movimiento: son los

heterogéneas, crea un acuerdo entre elementos musicales y otros que no lo son, pero son susceptibles de adoptar un orden rítmico. Las palabras con su exigencia de significación, el movimiento corporal con su resistencia a seguir pautas, los materiales del instrumento con sus pérdidas de la tensión justa, tienden continuamente a disolver el acuerdo rítmico, pero éste persiste no obstante como un modelo práctico al que podemos aproximarnos. A la forma abstracta del ritmo se llega a base de un esfuerzo de aproximación entre la voz, el instrumento y el gesto, al cabo de milenios de experiencias colectivas que se transmiten por aprendizaje.

El fragmento conservado de los *Elementa rhythmica* de Aristóxeno nos devuelve al complejo orquístico-poético cuyos estadios iniciales hemos seguido con C. M. Bowra en las prácticas de los pueblos primitivos y cuya evolución se puede reconstruir a través de los textos griegos arcaicos y clásicos. El músico peripatético es depositario de esa tradición milenaria, pero le da un giro decisivo: comprende el ritmo como número que permite establecer la sincronía entre diversos estratos de actividad y hacer conmensurables sus movimientos respectivos. Si en el terreno de la armonía se resistía a expresar las consonancias como magnitudes y tomaba la *syllabé* como modelo de unidad, en el terreno del ritmo da el paso que los pitagóricos se abstuvieron de dar: Aristóxeno pasa por ser el primer autor que formula la necesidad de la unidad temporal mínima, tiempo primario o *prōtos khrónos*, que permite racionalizar las proporciones rítmicas. La sílaba que se abre al espacio armónico, al tiempo que se inserta en una estructura significativa, representa la unidad espacio-temporal del canto y de la danza, pero no puede ser tomada por

gestos expresivos que los coreutas utilizan para enfatizar el texto. Expresan el carácter mimético de la danza griega, según diversos autores: Platón en *Leyes*, 816a, dice que el arte de la danza nace de la imitación de lo que se dice por medio de gestos o figuras. Aristóteles, *Poética*, 1447a, dice que el ritmo de las figuras en la danza imita caracteres, pasiones y acciones. Plutarco, *Quaestiones Convivales*, IX, 15, distingue entre el paso (φορὰ), el gesto (δείξις) que designa las cosas como si fuera un nombre propio y la figura (σχῆμα) que es como su calificativo, en la cual los danzantes se quedan fijos "como en una pintura". Es manifiesta la tendencia de los autores griegos a considerar la danza como un lenguaje de signos. En el texto de Aristóxeno solamente cuenta como materia que puede adoptar el ordenamiento rítmico.

medida del ritmo. La definición del ritmo requiere una abstracción puramente temporal que vuelva conmensurables los ritmos musicales u orquésticos y los metros poéticos. Los tratados árabes de los siglos X y XI fundarán su reflexión acerca del ritmo en este concepto heredado de Aristóxeno,⁷⁹³ en tanto que la tradición latina seguirá apegada a la antigua prosodia cuantitativa. La velocidad de los movimientos de la voz o de la danza –dice Aristóxeno– "no se incrementa hasta el infinito", sino que "en un cierto punto se detienen en su subdivisión las unidades temporales en las que se sitúan las partes móviles".⁷⁹⁴ La abstracción matemática de la unidad mínima de tiempo se lleva a cabo a partir de un límite físico reconocible en las prácticas vocales, instrumentales y orquésticas. Todo participante en el coro entiende que en la práctica hay un mínimo de duración aceptable para la emisión de voz, para la pulsación de la cuerda o para el soplo en el *aulós*, para el paso de danza; y que ese "cierto punto" se precisa justamente (aunque Aristóxeno no lo explica) por la posibilidad que esas artes tienen de coincidir entre ellas. De manera que la unidad abstracta del número primario emana de la superposición de experiencias en diversos planos. Hemos visto que Bowra consideraba la sílaba sin significado como el eslabón entre la danza, la frase melódica y la voz; la prosodia se apoya en ese fundamento primitivo, cuando establece la duración de la sílaba breve como tiempo primario. Aristóxeno necesita, sin embargo, independizar la noción del ritmo respecto de la prosodia, porque el lenguaje tiende a apoderarse del ritmo en favor de la dicción persuasiva, al tiempo que encubre su naturaleza cooperativa. Una vez definido a partir del *prōtos khrónos*, el ritmo revela su verdadera naturaleza de espacio compartido, *tópos* o lugar común abstracto –pero con posibilidad de encarnarse en un lugar concreto– en el que "se sitúan" tanto los elementos del lenguaje como

⁷⁹³ Véase el *Gran tratado de la música* de al-Fârâbî, edición de Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe*, Paul Geuthner, París, 1930, vol. I, p. 151.

⁷⁹⁴ *Elementa rhythmica*, 11.

las notas musicales y las posturas de la danza: "Llamamos tiempo primario a aquel en el que de ninguna manera se pueden colocar dos notas, dos sílabas o dos posturas".⁷⁹⁵ El esquema rítmico es una suerte de reducción a escala del espacio público en que evoluciona el coro, el espacio despejado frente al templo, la *orkhēstra* situada entre el auditorio y la escena. Las estructuras generativas del metro que West designa como "posiciones" tienen su asiento en ese *tópos* abstracto que por vez primera expresa Aristóxeno, pero que la práctica del ritmo exige desde el origen de los tiempos, y que es condición previa para la contemplación interiorizada de las formas.

El tiempo primario no sólo es marca, sino también *tópos*, lugar común abstracto. Cuando los movimientos de la melodía o del cuerpo se presentan ordenados en el tiempo, el esquema abstracto del ritmo se identifica con su realización en el espacio, pero se aparta de él en caso contrario. La tendencia a la desviación con respecto a la regularidad obliga a memorizar el esquema rítmico, a distinguirlo de su realización efectiva, a representarlo por medio de señas gestuales o de grafismos. La conciencia del ritmo, sostenida por medio de *sēmeia*, facilita las variaciones de la ritmopeya. Aristóxeno señala que "no es fácil dejar claro" que la composición rítmica y el ritmo "no son la misma cosa".⁷⁹⁶ No es fácil, en efecto, para un lenguaje teórico construido a partir de la representación visual, pero es algo que todo músico o bailarín comprenden intuitivamente, aunque no sepan expresarlo con palabras: sostener el ritmo exige el desdoblamiento de la atención entre la secuencia de notas o de gestos y el patrón de referencia que garantiza su regularidad, ya sea una señal externa como la del corifeo, o un pulso interiorizado en el organismo del ejecutante. Cierta grado de abstracción forma parte, en consecuencia, de la actividad rítmica primaria. El pie (*poús*) tiene por tanto una significación a la vez literal y simbólica. Es –dice Aristóxeno– aquello

⁷⁹⁵ *Ibíd.*, 12.

⁷⁹⁶ *Ibíd.*, 13.

que "hace comprensible el ritmo para la percepción",⁷⁹⁷ su realización física y también la seña para la ejecución simultánea. La *mímēsis* del ritmo no pretende imitar otra cosa. Pero la ciudad exige que los *sēmeia* de la voz, del tiempo y de la danza representen lo que el rey ordena –el relato mítico, la sentencia gnómica, el *nómos*–, de modo que "pie" acaba designando la medida de aquello que la voz declama. De ahí la conveniencia de establecer una referencia temporal que no pueda apropiarse en exclusiva una sustancia rítmica, en particular aquella que pugna por hacerse con el poder ciudadano. El tiempo primario sustituye a la sílaba como unidad de medida cuando el ritmo se independiza de la necesidad de cantar el mito o el linaje del vencedor en los juegos. La sílaba no es rítmica por sí misma, sino en asociación con los miembros del cuerpo. El tiempo primario es un valor abstracto y variable que representa esa asociación.⁷⁹⁸ Desde el punto de vista estrictamente rítmico, el pie –o sea, la alternancia de *ársis* y *thésis*– es más determinante que la sílaba. No ocurre lo mismo en cuanto interviene la inclinación de la voz hacia la melodía o hacia el verbo. La sílaba no es conmensurable si no es referida al batir del pie, el cual sostiene la sincronía entre las sílabas, las notas y los pasos de danza. Por eso Aristóxeno sigue llamando "pies" a los ritmos. Se trata de una designación metonímica (dice una cosa con otra), que cuando se aplica al verso recitado se convierte en metáfora (dice una cosa por otra). La métrica y la rítmica se disputan un mismo término para usos retóricos distintos.

De la superposición entre sílabas de distinta duración y el movimiento del pie –o de un pie tras otro– derivan los diversos "pies" métricos y la necesidad de un tiempo primario que los haga conmensurables. Esa necesidad está latente en la práctica más primitiva del canto y de la danza, aunque no se haga explícita antes de

⁷⁹⁷ *Ibíd.*, 16.

⁷⁹⁸ Reinach proporciona una sugerencia interesante cuando dice que la pulsación rítmica "monetiza" los valores de duración, cf. *op. cit.*, pp. 78 y 109.

Aristóxeno. Decir que en poesía arcaica el metro era la única medida del ritmo es dar crédito a una ilusión logocéntrica que se vuelve retrospectiva desde que el gramático sustituye al citarista como maestro por excelencia. En tiempos de Damón, el ritmo musical se hacía sentir todavía, probablemente, por medio de palabras o de esquemas silábicos que servían para representarlo. Pero el ritmo se mide primeramente por la alternancia de los pies sobre el suelo, aunque luego se independice como esquema abstracto que permite relacionar los pasos –o el movimiento de las manos y del resto del cuerpo– con las sílabas. En la parte final del fragmento conservado de los *Elementa rhythmica*, Aristóxeno aborda la clasificación de los pies que hacen perceptible el ritmo: se componen de dos, tres o cuatro tiempos, repartidos de forma par o impar entre los movimientos de *ársis* y *básis* ("alzado" y "descenso" o "paso"; Aristóxeno emplea este último término en lugar de *thésis*, "posición").⁷⁹⁹ Hay tres géneros de pies que producen un orden rítmico continuo: el dactílico que produce un ritmo de razón igual (binario o par); el yámbico que produce un ritmo de razón doble (impar de tres tiempos, igual que el trocaico); y el peónico que produce un ritmo de razón sesquiáltera (impar de cinco tiempos).⁸⁰⁰ La clasificación de los ritmos en tres géneros estaba ya esbozada en tiempos de Damón, la recogen Sócrates, Platón y Aristóteles, pero Aristóxeno da un paso más allá y gracias a la noción del tiempo primario se muestra consciente del hecho de que combinando esos tres géneros se compone cualquier ordenamiento rítmico.⁸⁰¹ Es decir, se muestra consciente de algo que la métrica tardará siglos en comprender y en hacer explícito: la equivalencia métrico-rítmica o la *epiploké* entre los diversos *kōla*. Así cuando describe los "pies" de "seis unidades de extensión" (que la métrica llama *métra*) como partícipes de ritmo par y de ritmo impar. Con

⁷⁹⁹ *Elementa rhythmica*, 17.

⁸⁰⁰ *Ibíd.*, 30.

⁸⁰¹ *Ibíd.*, 31-36.

respecto a la "extensión de siete unidades", no considera como rítmicas ninguna de sus combinaciones, ni siquiera la sesquitercia (4+3, o a la inversa). Sin embargo, proporciona los elementos de análisis para entender el ritmo no sólo de los epítritos, sino de cualquier otra cuenta par o impar.⁸⁰²

En su edición de los *Elementa rhythmica*, Lionel Pearson se enfrenta a los metricistas convencido de que en el verso griego, por ser cantado y bailado, debió de primar la continuidad rítmica, que él entiende exclusivamente en sentido contemporáneo, divisivo, y no las irregularidades cuantitativas que provienen de las exigencias de la frase.⁸⁰³ La teoría rítmica griega se expresa cabalmente en el lenguaje de la marcha y de la danza, que más tarde la métrica hereda sin asumir su sentido.⁸⁰⁴ Los metros *álogoi* o irracionales que en las odas del periodo clásico responden a otros metros pares tienen una explicación rítmica sencilla, sugerida por algunos documentos.⁸⁰⁵ La equivalencia entre dichos metros y el ajuste al ritmo continuo se alcanza fácilmente –según muestra Pearson– por medio de lo que hoy llamamos dosillos y tresillos, es decir: encajando dos notas en el espacio que ocupan tres notas en ritmo ternario, para ajustar metros créticos o peonios de cinco moras al ritmo de seis tiempos, que Aristóxeno llama yámbico; o encajando tres notas en el espacio que ocupan dos en ritmo binario, para ajustar epítritos de siete moras al ritmo de cuatro tiempos que Aristóxeno llama dactílico.⁸⁰⁶ Y también juegan un papel determinante los silencios rítmicos, que la métrica no suele tener en consideración, salvo por medio del artificio de la sílaba

⁸⁰² Siglos más tarde, Arístides Quintiliano, *op. cit.*, I, XIV, p. 33, 29-30, dirá que algunos consideran el epítrito o sesquitercio como rítmico.

⁸⁰³ Pearson, *op. cit.*, p. xxii. La raíz más antigua de ῥυθμός ("*rhu*" o "*rheu*", según Pearson) significa "flujo" o "caudal" ("*flow*"), *ibidem*, pp. xxiii. Según Chantraine, *op. cit.*, pp. 970-971 y 979, el término ῥυθμός, que proviene del griego ῥέω y del sánscrito **sreu* (ambos significan "fluir"), "une las dos nociones de movimiento y de forma".

⁸⁰⁴ Pearson, *op. cit.*, pp. xxiv y 50.

⁸⁰⁵ Comentando los fragmentos del papiro Oxyrrinco XXXIV 2687, Pearson concluye que su autor anónimo –que pudo ser el propio Aristóxeno– exige la continuidad rítmica a los versos de las odas corales, como las de Píndaro, en que alternan dactilo-epítritos y metros pares, "sin cambiar constantemente el paso de los danzantes", cf. *ibidem*, p. 86.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, pp. xlvi-xlv y 78.

llamada *anceps*, que a Pearson le parece "una noción innecesaria".⁸⁰⁷ Pearson reduce su razonable explicación a los compases musicales más habituales en la música occidental de nuestros días y omite el hecho de que el canto también puede ajustar una frase par a ritmo impar –por ejemplo: un verso hexasílabo al ritmo de cinco tiempos– por diversos procedimientos. Aunque su crítica de las pretensiones de los metricistas parece fundada, su análisis propiamente rítmico no alcanza a llevar la comparación con la música occidental hasta sus últimas consecuencias. Al no tener en cuenta el influjo africano, no llega a reconocer la alternancia de las cuentas de dos y tres tiempos ni la pertinencia del periodo de doce tiempos como marco que hace compatibles los ritmos divisivos y aditivos más básicos, ideas a las que, sin embargo, se aproximan recientemente los metricistas. De manera algo precipitada, concluye que no se puede marchar o bailar sobre patrones de siete o de diez tiempos,⁸⁰⁸ cosa que se vuelve posible, sin embargo, subdividiendo dichos patrones en secuencias de dos y de tres tiempos y aceptando que las cuentas impares superpuestas al movimiento de la marcha implican alternancia a derecha e izquierda. Los *Elementa rhythmica* proporcionan recursos para deducir estas nociones, cosa que quizá hiciera el mismo Aristóxeno en pasajes que se han perdido. El fragmento conservado se interrumpe en el párrafo dedicado a los ritmos de ocho tiempos, en los que cabe el género dactílico (par: 2+2) o el metro docmio (par-impar: 2+3+3, etc.), que el manuscrito no alcanza a designar. Nos quedamos sin saber si al llegar al periodo de doce tiempos Aristóxeno hubiera considerado las combinaciones posibles de cuentas de dos y de tres tiempos, incluidas las asimétricas (de las cuales acepta como rítmico al menos el tramo de cinco tiempos). Pero el fragmento conservado basta para hacernos comprender el alcance de la racionalización del ritmo que llevó a cabo Aristóxeno de Tarento; y para compartir con

⁸⁰⁷ *Ibíd.*, pp. xxx-xxxí, xlviii y 66.

⁸⁰⁸ *Ibíd.*, p. 62.

Pearson el asombro ante el escaso interés que despertó en la tradición europea posterior.

La teoría métrica reciente, por su parte, se ha vuelto compatible con la polirritmia sin necesidad de reducir sus miras a los compases más corrientes, pero sigue apegada a la pretensión de un ritmo propio del verbo e independiente de la música que la reflexión filosófica no consiente. Cuando Bruno Gentili distingue entre dos niveles rítmicos en el verso griego –el ritmo del metro y el ritmo de la música– parece querer preservar a toda costa un dominio métrico que los poemas mismos no reclaman hasta que no se han convertido en fósiles literarios. Pero tratemos de no confundir el fenómeno métrico-rítmico con la necesidad de su estudio. El habla no es métrica por sí sola, aunque ocasionalmente se produzcan a lo largo de ella ritmos perceptibles. El metro del verso implica una deliberación superpuesta a las necesidades del habla; puede provenir de las exigencias de la música y de la danza o bien aislarse como técnica de versificación especializada, pero las exigencias propias del recitado no parecen bastar para explicar su insistencia.⁸⁰⁹ El ritmo del metro y el ritmo musical pueden coincidir y pueden disociarse porque ambos se sostienen sobre otras actividades rítmicas más primarias, unas exteriorizadas como el balanceo, la marcha, la danza, el batir del pie o

⁸⁰⁹ En el artículo «Parola, metro e ritmo nel *De compositione verborum* di Dionigi di Alicarnaso», *Metrica classica e linguistica*, pp. 9-23, Bruno Gentili argumenta que el punto de vista de Dionisio de Alicarnaso, cuando se ocupa de las duraciones irracionales de las sílabas largas en el hexámetro, es rítmico y no métrico (cf. p. 12). La confusión de ambos niveles da lugar a frecuentes errores de interpretación y pie a algunos autores para forzar interpretaciones métricas gratuitas. El argumento de Gentili resulta válido a nivel del cuidado de los textos, pero no es suficientemente revelador con respecto a la naturaleza del metro mismo. La teoría de los dos niveles rítmicos en interacción (ritmo verbal y ritmo musical, cf. p. 19) es incompleta y lleva a una interpretación discutible del texto de Aristóxeno, del que Gentili afirma que "la separación entre las dos artes, la métrica y la música, emerge con claridad" (p. 20). Las mismas ideas se expresaban ya en *Metrica greca arcaica*, p. 36. Pero cuando el músico tarentino afirma la diferencia entre el "pie" o patrón rítmico y la "ritmopeya" o composición rítmica (*Elementa rhythmica*, 19), se refiere a la distinción entre el ritmo básico y los diversos modos de alternancia de valores de duración dentro del mismo, en el sentido en que lo entiende Pearson. Cf. Aristóxeno, *Elementa harmonica*, II, 34: "la ritmopeya experimenta muchos movimientos variados, pero los pies por los que marcamos el ritmo son sencillos y siempre iguales". La ritmopeya no implica necesariamente un ritmo distinto del ritmo musical, propio de la prosodia del habla. Confronta ciertamente las cantidades silábicas del verso con el ritmo y soluciona las divergencias entre ambos por diversos procedimientos, pero eso no permite fundar la distinción entre ritmo musical y ritmo métrico, como pretende Gentili. Aristóxeno incluye la métrica entre las prácticas musicales y entiende que el tiempo primario afecta tanto al ritmo de las palabras como al de la melodía o al de la danza.

de las manos, etc.; otras internas e involuntarias, como los ritmos del organismo, algunos de los cuales intervienen decisivamente en la emisión de la voz. La interacción entre todos esos niveles acaba por producir una conciencia abstracta del ritmo, en la que los diversos movimientos se relacionan con un pulso que los vuelve conmensurables. La abstracción propia del ritmo es un producto natural de la conjunción de diversas actividades rítmicas: un paso reiterado que se desliga de su función en el curso del movimiento para convertirse en señal reguladora. El ritmo puede reproducirse en diversos niveles de actividad, pero no se reduce a ninguno de ellos, y en ese sentido es abstracto; por otro lado, solamente existe cuando es un ritmo determinado, reproducido por la voz o por el gesto, de modo que es abstracto en relación con las sustancias que lo adoptan, pero necesariamente concreto por lo que respecta a su propia naturaleza.⁸¹⁰

Una vez llegados a este punto –en el que ya se situaba Aristóxeno hace más de veintitrés siglos, al que la métrica y la filología parecían haber renunciado hasta hace poco– no es indispensable preservar una noción de ritmo específica para el fenómeno métrico, sobre todo en versos que fueron creados para la interpretación musical. En un verso hay más de dos niveles rítmicos en juego, pero con un tiempo primario basta para hacerlos conmensurables, para interpretar la dicción del verso más o menos en sincronía con otros movimientos del cuerpo propio o ajeno. Eso nos proporciona una base para pensar en la conveniencia de una teoría unificada del metro y del ritmo que no tendría por qué reducir las expectativas de cada una de esas disciplinas por separado. Resulta al mismo tiempo evidente que el estudio del metro, fuera de su relación originaria o posible con la música, sirve para detectar e incluso para producir fenómenos apreciables por su valor estético y teórico, sin que para ello tengamos que reducirlo a la regularidad más obvia. La métrica es un saber que

⁸¹⁰ Cf. Pearson, *op. cit.*, p. 47.

compensa con su elegancia para portar el fuego sagrado del verbo la inclinación a hacer pasar por estructura lógica las cuestiones de detalle. Su utilidad para los artífices del verso no puede ser discutida, sobre todo cuando se trata de paliar la ausencia de la Musa o de responder a los apremios de la oportunidad a la hora de componer. Hay un tercer motivo, más urgente, propiamente filosófico, para prestarle atención: el metro del verso griego es el esqueleto desnudo de una razón poética que Occidente parece haber perdido. Devuelto a la trama de las artes sonoras, revela cómo operan en el lenguaje mismo las potencias que lo exceden.

CONCLUSIÓN

LA MÚSICA DEL LÓGOS

Al empezar a investigar el sustrato musical del pensamiento de los antiguos griegos nos propusimos un objetivo doble: desvelar la lógica interna de las artes sonoras, en cuyo campo de acción la palabra mantuvo relaciones de reciprocidad con el ritmo, con la armonía y con los instrumentos musicales, y seguir la pista de la impronta que esa relación pudo dejar en el *lógos* gramaticalizado y en la filosofía misma. La constatación de que el antiguo arte de las Musas cumplió durante muchos siglos una función sagrada nos ha llevado a distinguir sus dos extremos: de un lado, el pasado inmemorial, donde se sitúa el intercambio mítico entre los dioses y los héroes, origen de las leyendas que merecen ser recordadas; de otro, el *khóros* tomado como emblema del lugar público y participativo en el que se ejecuta la ceremonia musical, que acontece también en la procesión ritual y en la interpretación del aedo tras el banquete, en el ágora o en el festival panheleno. El tiempo remoto al que se refiere el *épos* y el espacio en el que se reproduce el *mélos* señalan los extremos de lo memorable, polos que dan lugar al circuito entre lo actual y lo virtual, entre la acción y la representación, si hacemos uso de los términos de Bergson.⁸¹¹ El ámbito completo de la memoria se expresa en Grecia antigua por medio de la dualidad entre *épos* y *mélos*.

En su libro inconcluso y póstumo sobre Homero, C. M. Bowra, tras haber investigado el origen del canto en las tribus primitivas y la evolución de la épica en diversos pueblos, trató de ahondar en las implicaciones de lo que Milman Parry consideraba la "idea esencial" del estilo formular y describió el "encantamiento" de lo heroico como un

⁸¹¹ Cf. *supra*, p. 84, n. 157.

proceso de cristalización del pasado remoto. Entre la época micénica, de la que provienen algunos elementos de los poemas homéricos, y la época en que fueron fijados por escrito, transcurrió más de medio milenio. En ese lapso de tiempo, la lengua griega cambió, acaso más de lo que nuestras lenguas lo han hecho en los últimos quinientos años, dado que todavía no contaba con la fijeza que proporciona el alfabeto, pero los versos de Homero conservan formas de expresión e imágenes de época micénica mezcladas con elementos propios de su tiempo. Los poemas presentan una visión de la edad heroica "sumamente selectiva e idealizada" –dice Bowra–, con objeto de dar "gloria al presente" por medio de un verso elaborado que sirvió de receptáculo y bastidor para esos fines.⁸¹² Gracias al hexámetro dactílico, "los temas quedaron cristalizados en conjuntos métricos de palabras memorizados de generación en generación". El pasado remoto era un modelo para la aristocracia de las ciudades emergentes: "tras el hundimiento del mundo micénico, los hombres lo contemplaban retrospectivamente con admiración y asombro y deseaban revivirlo en la imaginación".⁸¹³ La fabulación retrospectiva comenzó en Grecia antes de que la escritura tomase a su cargo la tarea de fijar los testimonios más fiables del pasado. El hexámetro fue escandido con ayuda de la *forminge*, a la que Bowra no hace referencia, si bien la interpretación musical está implícita en su razonamiento. La concentración de medio milenio –al menos– de experiencias en el hexámetro homérico da razón de la significación

⁸¹² Cf. Bowra, *Homero*, pp. 125 y ss. El autor alude a los testimonios de un posible origen cretense del hexámetro y considera que la tablillas micénicas en lineal B justifican, en todo caso, la creencia en su origen griego: muchas palabras "encajan más fácilmente en un ritmo dactílico que las palabras contractas de época posterior". Si el hexámetro –o los elementos rítmicos que lo componen, como el dímeter dodecasemo, digamos, siguiendo a Gentili– fue usado en época micénica, esa sería la explicación de las "reliquias" léxicas o temáticas que se encuentran en los poemas quinientos años más tarde.

⁸¹³ *Ibidem*, pp. 127-128. Cf. las reflexiones de Fränkel *op. cit.*, p. 37, en torno a los testimonios recogidos por Matija Murko de boca de los jóvenes *guslari* yugoslavos, relativos a su impulso apasionado hacia el canto y su intensa relación con el pasado remoto: "Los poetas épicos pueden preservar la memoria de antiguas civilizaciones porque desde una edad temprana cada nueva generación crece en un doble mundo, el real y el de la poesía. Así ocurre que cuando los cantores hablan el lenguaje de la poesía en lugar del ordinario, se sumergen automáticamente en la antigüedad remota y se mueven con total seguridad en un medio que sólo por la poesía conocen".

"eminentemente sonora" que Deleuze y Guattari conceden a la fórmula "cristal de tiempo".⁸¹⁴

Bowra da un paso más en su descripción del proceso de cristalización del pasado legendario, al ocuparse del modo en que Homero trata la representación de las emociones: el aedo "hace que el auditorio participe de ellas y se sumerja en el espíritu de sus personajes". La naturalidad en la expresión de las emociones más sencillas y poderosas, tratadas paratácticamente –"una después de otra"–, y la sensibilidad para la descripción del "detalle esclarecedor" proporcionan al verso "un feroz esplendor heroico".⁸¹⁵ De los ejemplos que toma en cuenta Bowra se deduce que la transmisión de emociones en Homero procede por alternancia de motivos eróticos y agonísticos o bélicos, de temas propios de la lírica y de la épica.⁸¹⁶ El contraste y la fusión de esas dos especies temáticas eleva los afectos sencillos hasta la dimensión del heroísmo trágico. Homero se compadece de todos los seres animados –sean dioses, hombres o bestias– sin juzgar sus acciones. "El alma de sus personajes procede de su apasionado interés en ellos". El cantor pone su alma en los personajes que canta para asegurarse alcanzar el alma de sus oyentes: la concepción homérica del alma es participativa. He aquí la razón del "encantamiento" heroico, el sentido del noble entretenimiento que practica el aedo, antes incluso de convertirse en primer maestro reconocido como tal por los griegos. Homero "vio en el canto un consuelo y una explicación de los males y sufrimientos de la humanidad. El canto los conmemora, los trasciende y los eleva al orden imperecedero del ser".⁸¹⁷

Bowra expresa así la idea de que los poemas de Homero tienen cierto valor ontológico. En su libro póstumo culmina la definición de la "idea esencial" que la muerte prematura de Parry dejó pendiente. La pérdida de significación de las fórmulas –consecuencia de su función

⁸¹⁴ Cf. *supra*, p. 83, n. 156.

⁸¹⁵ Cf. Bowra, *Homero*, pp. 197-199.

⁸¹⁶ *Ibidem*, pp. 201-203.

⁸¹⁷ *Ibid.*, pp. 206-209.

rítmica– debe ser captada en el mismo acto de intelección que la cristalización del *epos* a través del fenómeno participativo que Bowra llama "el alma de los personajes". Gracias a la construcción musical y al desvío de la palabra poética en relación con el habla corriente, el canto extiende sus funciones selectivas e idealizadoras generación tras generación, produce las "composiciones monumentales" que sirvieron de modelo al pensamiento griego, hasta que los pensadores atenienses del siglo V se rebelaron precisamente contra las emociones primigenias que impedían la individualización de la psique. Este es el rastro originario del *lógos* en Occidente.

En el extremo opuesto de arco voltaico de la memoria, se sitúa la celebración musical que actualiza el mito e invoca el nombre de la divinidad para que se haga presente en el círculo del *chorós*. El carácter sagrado de las artes sonoras deriva de esa función performativa del canto que encarna la divinidad, al concederle el asentimiento del coro con el que los espectadores se identifican, según el sentido originario de la mimesis. La imagen del pasado remoto y la existencia misma de los dioses dependen de la escansión de la voz al ritmo de los pasos, del trémulo son de las cuerdas de la lira, de los armónicos del *aulós* que se enfrenta al grito de los coreutas. El origen del tiempo no puede ser marcado y reactualizado sino por medio de la pérdida de sentido de la venerable fórmula rítmica, los dioses hacen patente su voluntad esquiva en el humo que se eleva del ara del sacrificio, no comparecen sino en el vacío dispuesto en el verso, en el *ágora* abierta para el diálogo en el centro de la *pólis*, en la escena frente al graderío, en la conciencia que permanece a la escucha de una voz interior. Esa sagrada ausencia en función de *tabula rasa* es determinante para que en su lugar se produzca la identificación psicológica del ejecutante y del receptor con lo que en la ceremonia se representa, la mimesis de la que hablaba Gentili.⁸¹⁸ Los conmutadores

⁸¹⁸ Cf. *supra*, p. 158, n. 313.

enunciativos del lenguaje, que delegan la función de sujeto y las determinaciones de tiempo y de lugar, según las conveniencias del referente en el plano de la enunciación o en el plano del enunciado, adaptan sus funciones a las exigencias de la mimesis en el contexto de la celebración musical.⁸¹⁹ Su capacidad para relatar o representar situaciones en el habla se beneficia de la herencia de las prácticas miméticas propias de la tradición oral. En los mitos relativos a la música, el intercambio de atributos entre los dioses prefiguraba esa disposición para la traslación de funciones. El coro mismo de las Musas representaba un medio de intercambio entre palabra y música, como valores que todavía no han sido monetizados, sustituidos por un símbolo como el hermético caduceo, cuya imagen se verá impresa en las monedas de todo el mediterráneo.

¿A partir de qué momento podemos decir que los símbolos se apoderan de la voluntad mimética de los griegos? ¿Cuando los aedos jonios ensalzan el pasado micénico por medio de fórmulas? ¿Cuando el habla corriente acoge lo aprendido del arte especializado de los aedos? ¿Cuando las imágenes y los cálculos de Oriente penetran a través de las colonias costeras? ¿Cuando se generaliza el uso de la moneda? ¿Cuando el discurso puesto por escrito –en el alfabeto aprendido de los comerciantes fenicios– deja atrás el recuerdo de las hermosas voces de las Musas? ¿Cuando el rapsoda prescinde de la lira apolínea en los recitales de Homero? ¿O cuando los filósofos aplican las artes de la geometría a la representación del Mundo y al ordenamiento de la *pólis*? Todo indica que es imposible trazar una línea divisoria entre la tradición oral y el advenimiento del *lógos*. Sólo podemos reconocer con asombro la evolución continua e imparable de una civilización que lleva al extremo las posibilidades de la representación.

El objetivo de nuestro estudio era investigar el papel de la música en ese proceso, cuya modalidad eminente es la representación

⁸¹⁹ Cf. *supra*, el análisis de Calame relativo a los coros en la comedia antigua, pp. 40-42.

por medio de sonidos, no sólo de las cosas visibles o de sus imágenes –como hace cualquier lengua–, sino de las proporciones invisibles que aspiran a dar cuenta del orden del mundo. Las posibilidades de la representación simbólica, en la que un signo determinado representa la abstracción que comprende un número indeterminado de cosas, se basan en la experiencia de diversas suertes de correspondencia, la más eminente de las cuales es la correspondencia entre la voz y la cosa que representa. El signo lingüístico surge por convención entre humanos que reconocen un objeto y lo designan con un sonido que, al ser reproducido, renueva su huella en la memoria, el convencimiento de que puede volver a ser mostrado. La representación, en este caso, permite alejarse del objeto, sustituirlo por el signo, al menos, provisionalmente. Cuando las palabras designan, sin embargo, objetos o individuos desaparecidos para siempre, el convencimiento de que pueden ser designados de nuevo se basa en la suposición de que su huella en la memoria de cualquier miembro del grupo es equivalente. El signo lingüístico establece entonces una correspondencia que no implica reciprocidad entre el nombre del objeto –que eventualmente puede variar– y la impresión que designa, aceptada como invariante. El canto interviene para seleccionar y convertir en patrimonio memorable algunos nombres de seres desaparecidos, asociándolos al rito de la danza, en el cual la tribu se reconoce y pone a prueba su imagen poderosa. Entre el linaje de los nombres sagrados y las formas del canto o de la danza se establece otra suerte de correspondencia, basada en la relación de proximidad y no en la distancia con respecto al objeto ausente, considerado como invariante. Las palabras del canto se avienen a ajustarse a las exigencias del gesto rítmico y de las consonancias, de modo que la impresión del objeto remoto en la memoria se desdibuja. El coro de las Musas inaugura la relación de reciprocidad entre las diversas artes sonoras y con ella se hace consciente el potencial de las fábulas, la posibilidad de decir mentiras

–o nombrar objetos que no existen– y decir verdades, a través, incluso, de las mentiras.

El canto favorece asociaciones de imágenes que rebasan la experiencia inmediata, pero revelan conexiones ocultas tras las apariencias: ritmos, proporciones, relaciones entre formas y fuerzas. Por medio del delirio inspirado –como el que Sócrates atribuye a los poetas, como el que practican las Ménades en la celebración dionisiaca– la fantasía mimetiza el magnetismo de la piedra heraclea, la agilidad felina, la fertilidad del toro y de la viña, que parecen venir a ocupar el sitio dejado vacante por la pérdida de significado de la fórmula verbal ritualizada. Gracias a la reciprocidad entre el verbo poético y el sonido musical comparecen en el lenguaje las fuerzas de la naturaleza, liberadas de la impresión supuestamente invariable que representa el signo. Los iconos que hacen visible la representación de los desaparecidos o de los dioses entran en resonancia con el complejo sonoro que actualiza su leyenda. Los intercambios de mercancías amplían el campo de acción de la representación, el *ágalma* –u objeto valioso sacralizado– se convierte en moneda que porta la imagen del poder divino, el emblema de un linaje. Fundida en metal precioso que deja en la mano alguna garantía de equivalencia con aquello por lo que se cambia, la moneda representa el valor de una palabra sacralizada por las prácticas poético-musicales. En ella se reconoce la equivalencia del signo primitivo: huella del objeto ausente –como la palabra o el canto de los ancestros desaparecidos– en la mente de cualquier miembro de la tribu y de sus aliados comerciales.

A lo largo de todos esos intercambios, de las distintas suertes de correspondencia y de reciprocidad practicadas en el seno del grupo humano –algunos de los cuales implican distancia y equivalencia supuestamente invariante, en tanto que otros requieren cercanía y transformación recíproca– hay una constante: la representación conlleva intercambio de sonidos por imágenes o impresiones visuales. Lo visible y lo audible son los dos fragmentos en que se parte el

sýmbolon para servir de seña de reconocimiento. Al abordar la separación y la interrelación entre ambos con su concepto de "cristal de tiempo", Gilles Deleuze propuso una clave hermenéutica que incita a retornar a Grecia arcaica para rehacer el paso del *mýthos* al *lógos*, la banda sonora –por así decir– del nacimiento de la filosofía.⁸²⁰ Aristóteles definió acertadamente la voz humana como *phōnē meta phantasías* ("sonidos que comportan una representación interior") cuando ya la representación por excelencia se había transformado en signo externo.⁸²¹ La *phōnē*, en su sentido específico de voz humana –cantada, ritualizada, convertida de un modo u otro en expresión memorable– es el valor cultural por excelencia para los griegos, una suerte de reducción a escala o interiorización del *khorós*. Pero el sonido que provoca la videncia –la voz del aedo ante el auditorio absorto– alterna en la experiencia con el *ágalma* visible –icono, moneda, grafismo– que reclama interpretación por medio de palabras. El *lógos* se asienta sobre un sustrato dinámico, en el cual se produce un intercambio en dos direcciones: de la voz a la cosa visible, y del signo escrito a la voz, que lo interpreta ensalzando una esencia invisible.

La escritura alfabética viene a insertarse en ese circuito ancestral de intercambios entre lo visible y lo audible, pero lleva a cabo una operación selectiva que divide los dos aspectos culturales del sonido –el lenguaje y la música–, hasta entonces en reciprocidad, convirtiendo uno de ellos –la palabra, puesta ahora por escrito– en representante de la Musa, que pasa a funcionar como significado sublimado e invariante, de contenido cada vez más difuso. La escritura, al contrario, precisa los acuerdos comerciales y preserva el nombre de los seres desaparecidos. El poeta letrado combina ambas funciones, pone la escritura al servicio del encomio, pero el canto comienza a ser mercancía equiparable a un objeto, el verso se

⁸²⁰ Cf. *supra*, pp. 83-87.

⁸²¹ Cf. *supra*, p. 75 y n. 123.

predispone a ser llamado "canto" de manera metafórica. El maestro de letras, al igual que el rapsoda, no necesitan ya la lira para recordar a Homero. Poco a poco, las letras suplantán las funciones públicas de la poesía cantada. La sinécdoque a la que se refería Marrou –llamar "maestro" por excelencia al que enseña las letras y sustituye en esa función al citarista, que hasta entonces enseñaba el verbo poético junto con la música– es el síntoma puntual de una traslación que acontece a gran escala, como un giro cultural histórico.⁸²²

Desde tiempos remotos, los griegos tendían a representar sus adquisiciones bajo la figura de un héroe cultural, a resumir en la *areté* de fama imperecedera el sentido de las tradiciones. Llevada por la pasión de representar, la civilización helena toma forma de figura de dicción. No es de extrañar que Aristóteles dijera que la metáfora es lo más importante en poesía; en Grecia antigua su importancia rebasa el marco de la poesía y se convierte en la estructura misma del saber.⁸²³ "Ver bien las semejanzas" consiste para Aristóteles en reducirlas a un esquema abstracto que implica la traslación entre términos clasificados como géneros o especies. La metáfora definida por traslación entre el género (o el todo) y la especie (o la parte) es precisamente la sinécdoque. Aristóteles escoge un tipo de figura de dicción como representante del discurso lógico, se atiene a un concepto de reciprocidad jerarquizado, condicionado por la selección valorativa de lo que puede ser predicado "por excelencia", según la mejor tradición aristocrática, pero expurgada de sus antiguas costumbres poético-musicales. Convierte en lógica la sinécdoque gramatológica, derivada del uso de la escritura.

Las metáforas formulars de Homero, aunque escasas en comparación con su uso habitual en la literatura, cumplían un papel determinante: contribuían a marcar el ritmo de los episodios, a configurar unidades más allá de la medida del verso, a estructurar la

⁸²² Cf. *supra*, pp. 96 y ss.

⁸²³ Cf. *supra*, pp. 146, 149-150 y n. 287.

extensión del relato. Sus imágenes establecen correspondencias que parecen mezclar diversas modalidades de metáfora: en "palabras aladas", además de la traslación metafórica propiamente dicha entre las figuras del pájaro y de la voz humana, se produce una contigüidad metonímica, porque ambos seres comparten el medio aéreo y el movimiento rítmico, y también una sustitución por sinécdoque, porque, de entre todas las palabras posibles, las que merecen ser calificadas como "aladas" son las más eminentes. Pero la selección valorativa que lleva a cabo el verso heroico no reduce, sino que favorece las resonancias de la fórmula que, al repetirse a menudo, puede perder significación, pero condensa una riqueza de sentido dispuesta a desplegarse en cuanto la ocasión lo requiere. Otras imágenes homéricas se presentan como acercamiento de términos, pero sin llegar a la sustitución de uno por otro, de suerte que entre sus campos semánticos se establece una reciprocidad de tensiones semejante a la de un campo magnético o a la de una corriente alterna, como en el caso del verso: "nos rendimos al sueño escuchando el romper de las aguas". La imagen murmurante de la marea sobre la arena se asemeja al desvanecimiento paulatino de la conciencia en el sueño. En otro verso formular: "al mostrarse la Aurora temprana de dedos de rosa", la metáfora hace que el horizonte visible a lo lejos adquiera cercanía táctil y olfativa. Estos dos ejemplos pueden ser tomados como paradigmas, porque, en general, las metáforas de Homero se presentan a modo de playas u horizontes de sentido, imágenes que adquieren presencia o se atenúan gradualmente, de manera más o menos lenta o repentina, cruzándose como el agua sobre la arena o la luz refulgente sobre el suelo. Su sentido se presta al desgaste provocado por la repetición rítmica, al devanecimiento de la atención del que escucha, pero sin exigir una ausencia drástica que lo convertiría en significado invariante. Algo parecido ocurre con los símiles que prolongan el encadenamiento de las imágenes: la comparación de una lluvia de piedras que cae sobre las armaduras de

los combatientes con una silenciosa nevada presenta un contraste violento, pero la tensión del *pathos* en el oyente se atenúa y luego crece de manera comparable a una marea intensa.

Esos y otros ejemplos antes citados nos llevan a pensar que las imágenes en Homero están como contaminadas por la interpretación musical y obedecen a dinámicas que recuerdan a la física del sonido. En realidad, constituyen fenómenos intermedios entre la música y el habla. No son estrictamente musicales, porque responden a las necesidades narrativas, pero trasladan los fenómenos rítmicos y cierta suerte de configuración musical a las formas del lenguaje, provocan alteraciones en sus funciones significantes, convierten las distinciones lógicas en estructuras que permiten intercambios liminares, según un esquema que podríamos llamar de *cross-fade* o enlace por "aparición-desaparición" entre dos secuencias sonoras, que parece aplicable a las imágenes homéricas. Este fenómeno se observa también en las fórmulas predicativas que sin mediar cópula conectan el nombre con un epíteto, ya sea singularizado o genérico: "Atena de ojos glaucos" fuerza la visibilidad de un ser invisible, pintando sus ojos de un color llamativo, como quizá lo estuviesen los de las estatuas de la diosa. En "Aquiles de pies ligeros", la velocidad multiplica el impacto de la fortaleza temible del héroe. El uso reiterado de "divino" para cualquier personaje épico difumina, a la vez que reclama, su comparecencia en el verso. El epíteto se comporta como traslación de energías imaginarias y afectivas sobre el engranaje del ritmo dactílico. La ausencia de cópula en la fórmula nominal no consiente la sustantivación del verbo ser, pero eso no implica que los poemas de Homero carezcan de dimensión ontológica. En lugar de la distribución de géneros y especies, la predicación formular permite un intercambio fluido de imágenes, condensado en frases de apariencia pulida, gracias al trabajo de muchos cantores. La cuestión estriba en averiguar si el *lógos* filosófico, al regular el uso de las metáforas y jerarquizarlas bajo la figura de la predicación "por excelencia", que divide el todo para

ensalzar una parte y dejar otra como resto implícito, limita el dinamismo del verso musical o bien preserva algunas de sus facultades.

Antes de entrar de lleno en los contenidos relativos a la armonía y al ritmo, en la primera mitad de nuestro estudio nos hemos centrado en hacer patente el contraste entre los aspectos musicales del mito y el discurso de los pensadores atenienses del siglo V a. C., que definieron el cometido de la filosofía. Hemos observado el modo en que la regularidad musical en la poesía heroica –que Parry todavía llamaba "conveniencia métrica"– contribuye la formación de antítesis míticas y fórmulas expresivas que la filosofía condensa y subsume en un nuevo orden lógico. La filosofía amplifica en cierto modo el doble movimiento de las metáforas heroicas: yendo primero de la generalidad a lo particular, se hace cargo de la sinécdoque que hemos llamado gramatológica, en la que las letras se invisten con el título de aprendizaje por excelencia; siguiendo luego el movimiento inverso, concede el nombre de Artesano (*Dēmiourgós*) al dios que da forma esférica al mundo.⁸²⁴ Suplanta todo arte productivo –en particular la *mousiké tékhnē*– y se sirve de la escritura rebajándola al rango de herramienta auxiliar, pero sublima finalmente el nombre de la técnica –por medio de lo que podemos llamar sinécdoque demiúrgica– para designar la causa que fabrica los productos de su arte supremo: la forma inteligible, el predicado universal, el alma imperecedera. Mimetiza, en conclusión, el esquema dinámico de una figura de dicción construida en reciprocidad con la regularidad musical, para trasladarlo al ámbito de la totalidad, concebida ahora como ritmo invariable y armonía perfecta.

A lo largo de ese complejo de traslaciones, el concepto de *eĩdos* cambia sustancialmente, se torna figura invisible, regida por las proporciones geométricas. El razonamiento deductivo se presenta

⁸²⁴ Platón, *Timeo*, 28a.

como un caso particular de metáfora, sinécdoque reducida a comparar dos términos extremos: la generalidad totalizada como *extensio* y el individuo sujeto a especificación intensiva. El razonamiento deductivo legitima la atribución de una propiedad a un sujeto. El predicado ya no se sostiene como valor atribuible a quien lo merezca por su excelencia, sino que se convierte en propiedad inherente a un sujeto, rasgo que forma parte de la definición de su esencia. La "idea esencial" hacia la que apuntaba Parry, que Bowra precisa como cristalización del ideal heroico en un sujeto colectivo (el "alma del personaje"), compatible con la definición del "cristal de tiempo" en términos de coalescencia audio-visual, fija en el *lógos* de los pensadores atenienses toda reciprocidad en un solo sentido: la definición de la *ousía* según la forma visible y la determinación de la acción del Demiurgo hacia la causa final. En este punto conviene no perder de vista que el proceso selectivo que lleva hacia la reducción lógica del sujeto trascendental comenzó con las artes poético-musicales: el arte de la armonía y del ritmo tuvo razones para creer que podía asumir el nombre de las Musas. No conviene tampoco desdeñar los refinamientos de la dialéctica para tratar de resolver el enfrentamiento agonístico con una deducción inapelable. La conexión entre ambos fenómenos debe ser restaurada.⁸²⁵

El sistema de composición de la tradición oral no totaliza, sino para dar paso a una nueva jornada. La escritura, al contrario, permite dar vueltas al discurso "pegando o cortando fragmentos", como decía Sócrates en *Fedro*, hasta producir la impresión de unidad orgánica comparable a un cuerpo armonioso.⁸²⁶ La totalización de la *extensio* lógica es un producto específico de la escritura que reorganiza fórmulas de expresión, segmentos de estructuras discursivas, *mélea* provenientes de la tradición oral. El olvido parcial de esta tradición, el

⁸²⁵ Cf. *supra*, los propósitos de Colli acerca del papel de la metáfora en la sabiduría arcaica, p. 97, n. 183, y acerca del silogismo como producto de la dialéctica agonística, p. 180, n. 370.

⁸²⁶ Cf. *supra*, pp. 228-229.

encubrimiento implícito de tales estructuras, es condición necesaria para construir la proposición con valor universal. La lógica en sentido estricto requiere la separación de las artes sonoras, el apartamiento de la *mousiké tékhnē*, que antaño fue sagrada, a la escena del espectáculo. En términos platónicos, enlazando la argumentación juvenil del *Ion* con la visión tardía del cosmos en el *Timeo*, podríamos decir que la cadena de anillos de la inspiración poética –y las totalizaciones sucesivas de la argumentación de Sócrates frente al rapsoda– desembocan en el círculo modélico del Alma del Mundo, último anillo que comprende todos los demás y abarca desde el comienzo hasta el fin de los tiempos, poniendo límite a la extensión de las resonancias, al encadenamiento de imágenes y a la "dislocación" – podríamos decir, siguiendo a Kirk– que la unión con la música provoca en el lenguaje poético.⁸²⁷

Los precedentes homéricos de esa circularidad, que la cosmología milesia adopta como explicación racional del mundo, son manifiestos tanto en las imágenes concéntricas grabadas por Hefesto en el escudo de Aquiles –que van desde los giros de las estrellas hasta el coro, comparado a su vez con el torno del alfarero–, como en lo que Whitman llama la "construcción en anillo" de la *Ilíada*, que recuerda los diseños de la cerámica de su tiempo.⁸²⁸ Pero la circularidad y la proporción en Homero se extienden al modo de la onda sonora, hasta el límite de su desvanecimiento o el inicio de un nuevo verso, en tanto que el Demiurgo platónico separa la armonía celeste de la condición musical a partir de que ha sido concebida, para ajustar las revoluciones del cosmos a la perfección de la forma geométrica. Ni siquiera podemos decir que la armonía de las esferas sea una "música callada", como en Juan de la Cruz, porque, en vez de vibración cordial

⁸²⁷ En *Timeo*, 37b, Platón dice que el alma penetra "sin sonido ni resonancia" (ἄνευ φθόγγου καὶ ἤχης) en la naturaleza de lo sensible, para revelar identidades o diferencias con "un razonamiento verdadero e inmutable". Cf. *supra*, p. 78, la idea del carácter dislocado del mito según Kirk.

⁸²⁸ Cf. *supra*, sobre la écfrasis del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Ilíada*, pp. 30 y ss.; para la comparación de Whitman entre la estructura de la *Ilíada* y las pinturas en los vasos de Dípilon, pp. 169 y ss.; sobre la geometría circular en la cosmología de Anaximando, según Vernant, pp. 171-172.

entre Dios y las criaturas, Platón concibe una fantástica composición de esferas que contienen los volúmenes racionales y las formas en que éstos se descomponen, e introduce los triángulos en los cuerpos como si fueran fuego del intelecto.⁸²⁹ A partir de la concepción del mundo como estructura regida por una idea del Bien supremo que se traduce en Forma perfecta, la totalidad lógica encubre una sola modalidad de frecuencia, manifiesta en el fracaso recurrente de la pretensión de hacer un uso ético o político de la *epistēmē*. Al mismo tiempo, el fracaso recurrente justifica el retorno de la pretensión de totalidad del ideal platónico: desdicha del intelecto y facultad fabuladora se enlazan en anillo, diría Bergson.⁸³⁰ Sirviéndose del modelo armónico sublimado a partir de la experiencia musical, la cosmología del *Timeo* sienta las bases de las sucesivas concepciones de la filosofía como sistema, que de vez en cuando aluden al paradigma musical originario: la armonía preestablecida de Leibniz, la libertad que armoniza con la razón pura kantiana, la armonía como expresión de la voluntad del ser en Schopenhauer, los procesos de creación y de destrucción de lenguaje que, según los lingüistas de la escuela de Kazán, permiten concebir el sistema de la lengua como un "todo armónico", parecen a esta luz ampliaciones de la actividad rítmica y melodiosa del verso de tradición oral.⁸³¹ Eso no reduce en modo alguno su veracidad, porque el verso es a su vez un medio para mantenerse en contacto con las fuerzas del cosmos.

Con ayuda del verso y de la música, sin necesidad de lentes para observar distancias siderales, el pensamiento se forma una noción aproximada del universo; fuera de la relación con ellos,

⁸²⁹ Cf. San Juan de la Cruz, «Cántico espiritual», canción 15 y declaración, 25-27, *Obras completas*, Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1988, pp. 646-647. El poeta habla de "una armonía subidísima, que sobrepuja todos los saraos y melodías del mundo", en un sentido próximo a Platón, pero difiere de él en cuanto escucha la voz divina en las criaturas "no sólo superiores, sino también inferiores".

⁸³⁰ Cf. *supra*, pp. 79 y ss.

⁸³¹ Cf. *supra*, sobre el desvanecimiento como límite de la mónada en Leibniz, p. 162 y n. 320; sobre la armonización de la libertad con los principios trascendentales en Kant, pp. 309-310 y n. 597; sobre la música como expresión de la voluntad del mundo en Schopenhauer, p. 58 y n. 88; sobre los lingüistas polacos de la escuela de Kazán, antecesores de Saussure, pp. 137 y ss.

hechizado por la exactitud de las formas geométricas, concibe la armonía universal como metáfora imposible, imagen falsa –*eĩdos* invisible, además de inaudible– de la totalidad. Cuando el alfabeto permite aislar por medio de signos visibles los sonidos elementales de la cadena hablada, el círculo de las Musas se quiebra en dos mitades simbólicas. El *lógos* se libra aparentemente de las obligaciones del paso de danza y de la educación musical. Toda la tradición oral se ve reinterpretada desde la escritura, como si siempre hubiera respondido al análisis en unidades mínimas de significación distintas de la materia del sonido, cuando en realidad es el sonido el que ha proporcionado a las ciencias del lenguaje sus unidades de significación. Ya en los diálogos de Platón, la idealización se torna retrospectiva, la enseñanza oral de Sócrates se transforma en personaje literario, se mitifica desde el diálogo escrito. Cual si mimetizase la figura retórica del *hýsteron próteron* –"lo más reciente en primer lugar", artificio mnemotécnico puesto a prueba en los poemas de Homero– la filosofía comienza por racionalizar su legado inmediato –la enseñanza oral del último sabio antiguo– y poco a poco intenta remontar hacia la raíz de las lenguas y de los pueblos.⁸³² La filología decimonónica culminará muchos siglos después ese propósito de racionalizar, de espaldas a la música, no sólo el discurso filosófico que sublimó la armonía como metáfora del cosmos, sino el verso mismo que en su día fue cantado, interpretando el metro como un fenómeno exclusivamente lingüístico.

En las antípodas del proyecto filosófico de separación entre el verbo y la música –de disección de las artes sonoras–, sostenido a través de las ciencias alejandrinas y medievales hasta el llamado "giro lingüístico" del pensamiento en nuestro tiempo, se sitúan los estudios recientes acerca de las relaciones entre el signo escrito y la voz. Jesper Svenbro constata que uno de los primeros usos de la escritura alfabética en Grecia fue la inscripción en las estelas funerarias que,

⁸³² Cf. *supra*, p. 170, n. 337.

tomando la palabra en lugar del individuo desaparecido con intención de glorificar su nombre, hablaban en primera persona, poniendo en juego una función de sujeto impersonal, esencialmente delegable. Su análisis pone de manifiesto la riqueza polisémica del propio término *sēma*, que significa signo, hito que marca una linde, tumba o monumento funerario, y sirve también para designar las figuras de danza, tanto como los grafismos que representan palabras, notas musicales o valores de duración de las sílabas.⁸³³ Distintos *sēmeia* ocupan una posición determinante en la evolución de las relaciones entre imágenes y sonidos. También algunas cráteras portadoras de signos escritos adoptan esa función de "objetos parlantes" habitual en las inscripciones funerarias. Las traslaciones metafóricas se multiplican y adquieren nueva dimensión a partir de esas inscripciones. Cuando la lectura en voz alta renueva y extiende la resonancia del nombre del desaparecido o del vencedor en un certamen, la voz impersonal del "objeto parlante" se funde con su imagen en la conciencia de los que leen y de los que escuchan. El objeto fabricado deviene metáfora del canto, su forma se asocia con el significado de las palabras que porta. La inscripción lleva a cabo el traslado de la forma del objeto fabricado al ámbito de la conciencia. En el verso de tradición oral, "el alma del personaje" que podía ser llamado "divino" era un lugar común capaz de acoger una pluralidad de sujetos. El objeto inscrito, en cambio, porta la voz en primera persona de un sujeto único, pero impersonal, que delega su función en el que lee: "yo soy el *sēma*...", e identifica tal función con la forma de contorno estable. La conmutación enunciativa plural, aprendida en las prácticas corales, pasa al sujeto singular, caminante que se detiene a leer la inscripción de una estela. De este modo se prepara materialmente la sinécdoque demiúrgica de Platón y se objetiva la forma del sujeto trascendental.

⁸³³ Cf. *supra*, pp. 243 y ss.

Resulta notable que Sócrates fuera hijo de cantero –escultor de *agálmata*, según algunos testimonios– y que cambiase el oficio hereditario por el propósito de hacer que las almas de los muchachos nobles de Atenas se pareciesen a la piedra inscrita. La *paideía* socrática sublima, de hecho, los oficios paterno y materno: el tallado de piedras y la mayéutica. La combinación de ambos oficios en la figura del filósofo hace temer el alumbramiento de una especie de androide perfecto, destinado a rectificar el destino de la ciudad democrática. Por fortuna, el organismo así concebido se queda en modelo para la composición del discurso armonioso, regido por el *lógos* socrático, encargo del que Platón se ocupará tras renunciar a competir en el teatro de Dioniso.⁸³⁴ Las reticencias expresas con respecto al arte de la escritura no le impedirán aprovechar a fondo sus posibilidades para dar forma a la voz interior, para emplazar la función del sujeto impersonal en la escena de la conciencia.

La voz interioriza una imagen del medio en que la letra se inscribe. La gravedad de la estela de piedra, la redondez de la cerámica, las superficies lisas de la tablilla o del papiro, dejan huellas en la mente que, separadas de sus objetos respectivos, se convierten en esquemas incorpóreos. Como decía Bergson, "gracias a la cualidad de la cantidad nos formamos la idea de una cantidad sin cualidad".⁸³⁵ La escritura acelera los intercambios en un sistema cada vez más complejo de sustituciones simbólicas. Su uso por parte de los filósofos que discuten a los sofistas las técnicas de persuasión, de los historiadores que registran los testimonios más fiables del pasado, de los poetas que compiten por el triunfo en los certámenes, difunde la costumbre de leer en silencio. La voz impersonal del "objeto parlante" se interioriza en forma de lecciones para la élite, de espectáculos para el *démos*, tramando con las imágenes eminentes de los ritos, de los objetos de lujo, de las estatuas en los templos y de los espectáculos

⁸³⁴ Cf. *supra*, pp. 256 y ss., 270-271.

⁸³⁵ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, P.U.F. París, 1988, p. 92.

teatrales lo que Svenbro denomina "un sistema de representaciones interdependientes".⁸³⁶ El verdadero aspecto del *lógos* heleno en periodo clásico es, por tanto, multiforme y está muy lejos de reducirse a la ficción de un *ágalma* inmaterial de proporciones armoniosas – semejante a los magníficos templos, a las estatuas de los dioses o a los jóvenes más bellos y mejor educados de la nobleza ateniense– que hizo primar el aspecto eminentemente visual del llamado "milagro griego".

La voz que la lectura interioriza se hace de nuevo visible y toma cuerpo en la máscara de teatro. Al mismo tiempo, la conciencia se transforma en escena para la reaparición del verbo sagrado. El *daímōn* de Sócrates implica una nueva estrategia religiosa adecuada al espacio democrático, donde reina un gusto por el espectáculo que el filósofo pugna por trasladar al ámbito privado de la conciencia, y con ese propósito se apodera de la inspiración divina que antaño contagiaba a los aedos, discute a los sacerdotes su derecho a interpretar los augurios; pero Atenas todavía no estaba dispuesta a democratizar el viejo rumor de las hojas del roble que proyectan su sombra sobre las fuentes del mito.⁸³⁷ La muerte valientemente aceptada de Sócrates forma parte de una suerte de conjura entre la religión y la filosofía que exige la desacralización del viejo arte de las Musas, en favor de la nueva idea del alma. Al separar la razón del ámbito de la sonoridad, el propósito de Platón no es otro que legislar en el ámbito de la conciencia como si fuera dominio público, dando por hecha la utilidad, para ese fin, de las mismas figuras geométricas que han servido para ordenar la ciudad en torno al ágora y para explicar la regularidad del cosmos. Su enfrentamiento con los sofistas podría ser caracterizado como la lucha entre un modelo visual idealizado de la conciencia y otro modelo acústico que incorpora a la argumentación discursiva las

⁸³⁶ Cf. *supra*, pp. 269-270.

⁸³⁷ Cf. *supra*, pp. 266-268.

técnicas del verso cantado.⁸³⁸ El *agōn* dialéctico entre el sofista y el filósofo nos permite hablar de la "música del *lógos*" al menos en dos sentidos: el sofista la emplea en sentido literal, convencido de que la eufonía forma parte intrínseca de la argumentación; el filósofo la vacía de sentido práctico, la convierte en metáfora, armonía sublimada, accesible tan sólo por medio del intelecto.

El proceder platónico no se reduce a la sublimación del modelo armónico, sino que pasa por un uso selectivo de la educación musical, con vistas a la comprensión de las proporciones que constituyen la vía de acceso del alma hacia las formas superiores. El modelo musical interviene así en los dos extremos que definen el radio de la esfera cósmica del *Timeo*: la psique individual, situada en su centro, y el Alma del Mundo que la envuelve.⁸³⁹ De hecho, Sócrates y Platón ensalzan la práctica musical más que ninguna otra *tékhnē*, como parte fundamental de la *paideía*.⁸⁴⁰ Ahora bien, la utilidad del *mélos* en la educación de los jóvenes depende por completo de la jerarquización de sus componentes: palabra, armonía y ritmo. La palabra debe regir sobre los otros dos, y en tanto que las distintas armonías despiertan el interés del filósofo por su reconocido influjo ético, el ritmo solo merece un recuerdo difuso, por parte de Sócrates, de las enseñanzas que había recibido de Damón al respecto.⁸⁴¹ Este olvido socrático del ritmo –que algunos autores consideran más bien artificio literario de Platón– representa un nuevo hito en el proceso de separación de las artes de las Musas, tras el abandono de la lira por parte de los rapsodas. Es consecuencia de una elección de raigambre pitagórica, pues los sencillos números del ritmo no parecen haber interesado a los primeros teóricos de la armonía.

⁸³⁸ Cf. *supra*, acerca de los sofistas, pp. 277-279.

⁸³⁹ El engranaje del Alma envolvente del Mundo con el alma individual y con la materia corporal, más que voces en armonía, recuerda el mecanismo de un reloj, cf. *Timeo*, 34b y 36e: "En cuanto al Alma, habiéndola colocado en el centro del cuerpo del Mundo, [Dios o el Demiurgo] la extendió a través del cuerpo entero, e incluso más allá de él, envolviendo el cuerpo. [...] y haciendo coincidir el medio del cuerpo con el medio del Alma, los puso en armonía".

⁸⁴⁰ Cf. *supra*, p. 276.

⁸⁴¹ Cf. *supra*, p. 281 y ss.

Tras asumir las consecuencias del paso de la tradición oral a un sistema de representaciones condicionado por diversos *sēmeia*, es preciso profundizar en las razones propias de las prácticas musicales, que cumplieron un papel fundamental en las costumbres y en el pensamiento de los griegos, como expresión ritual que actualizaba las creencias tradicionales, como modelo de actividad artística, como parte principal del proceso de aprendizaje y como espectáculo ciudadano. Un rasgo epistemológico de carácter general debe ser tenido en cuenta: antes de la separación entre las artes sonoras, provocada por la generalización del uso de la escritura, se produjo un fenómeno de valoración selectiva parecido en las relaciones entre la armonía y el ritmo: los filósofos destacan la importancia de las proporciones armónicas, al tiempo que relegan a un plano difuso el papel del ritmo, salvo en lo que concierne a la impronta que deja en el metro del verso, que es lugar de la palabra memorable. La restauración del vínculo entre el *mélōs* y el *lógos* tiene que comenzar por cuestionar la evolución de la teoría armónica y seguir por el estudio de las relaciones entre el metro del verso y el ritmo musical. Este último aspecto es el que menos atención ha recibido hasta la fecha y el objetivo de nuestra investigación, pero debíamos hacernos con datos imprescindibles para considerarlo en su contexto, seguir los rastros dispersos de las teorías y de las prácticas musicales arcaicas.

No se conserva teoría propiamente musical elaborada antes de las producciones salidas del Liceo, de manos de uno de sus discípulos más notables: Aristóxeno de Tarento. La posteridad sólo favoreció la difusión del tratado incompleto conocido como *Elementa harmonica*, preservando apenas un fragmento de los *Elementa rhythmica*, el único intento conocido de los griegos por llevar a cabo una reflexión metódica acerca del ritmo. Hemos tenido ocasión de comprobar que la aportación de Aristóxeno es una excepción en la escuela aristotélica, donde se asentó la constitución del *lógos* filosófico y se fundaron los principios de la ciencia de Occidente. Representa un desvío en la

tendencia general a subsumir la teoría musical en el conjunto de las artes liberales, regidas por las ciencias del lenguaje y por las matemáticas. Aristóteles desconfiaba de la amanerada teoría de la armonía de las esferas por las mismas razones que le hicieron apartarse de los números pitagóricos y de las formas platónicas. Su concepción de la música no es tan original como sus ideas en otros campos del saber, se limita a reproducir nociones establecidas en la educación de los nobles atenienses, aunque mostrase intención de profundizar en la teorías precedentes acerca del influjo ético del sonido musical. Se ocupó extensamente de todos los aspectos de la ciencia de su tiempo, pero no le dedicó a la música más que un libro algo superficial de la *Política* y unas cuantas reflexiones dispersas, la mayor parte de las cuales fueron recogidas por sus discípulos en los *Problemas*. Sus opiniones en este terreno representan el estadio final del proceso de apartamiento de la música respecto del *lógos* filosófico, salvo en lo que concierne a la razón práctica.

Al igual que Sócrates puso un término a la cadena de la inspiración poética con la idea universal del buen uso de cualquiera de las artes, al igual que Platón cubrió el radio completo del cosmos con su visión geométrica de la armonía, Aristóteles hizo encajar la idea de la totalidad en el esquema de las cuatro causas: entre la causa eficiente, que en el orden cosmológico es el "primer motor inmóvil" –equivalente a la *theía dýnamis* de las Musas socráticas–, y el *télos* o causa final de todas las acciones –comparable a la Forma sublimada de Platón–, el individuo físico queda comprendido como compuesto de materia y forma sustancial, según el modelo del objeto fabricado. En la argumentación de Sócrates frente al rapsoda, el arte de las Musas desempeñaba todavía el papel de causa primera; en la cosmovisión platónica, la armonía de la psique y la armonía de las esferas metaforizan la experiencia musical, dotándola de perfección geométrica; en la metafísica de Aristóteles, finalmente, las metáforas de la causa eficiente y de la causa final –o de la forma en acto– se

toman al pie de la letra y adquieren dimensión ontológica. Aristóteles pretende clausurar el ámbito lógico que en Sócrates y en Platón quedaba todavía inaugurado por el mito. El proceso de sustitución de la experiencia poético-musical por el *lógos* filosófico se completa con la pretensión de hacer pasar por verdad eterna los productos más acabados de la fábula. La única música que preserva el *lógos* de aquí en adelante puede ser llamada "celestial" en el sentido más vulgar de la expresión.

El orden de la melodía armonizada obliga a pensar la vecindad natural entre la inteligencia y los sentidos. En lugar de tomar la armonía por modelo cósmico, político o psíquico, Aristóxeno escuchó atentamente las condiciones particulares que la naturaleza de las consonancias sugiere a la razón y, en consecuencia, su teoría vino a dar en una concepción muy distinta de la que jerarquiza la oposición entre materia y forma, o entre potencia y acto. Desde su perspectiva, el significado de los conceptos heredados de la Academia y del Liceo varía considerablemente: la *dýnamis* de las notas se convierte en valor funcional en el seno de un intervalo; el *eĩdos* es la configuración resultante de esas funciones relativas. Forma y función responden a las proporciones naturales de la octava, cuya adecuada comprensión requiere la cooperación del oído, de la memoria y del intelecto. El tratado de armonía de Aristóxeno es el primer ensayo de definición de la forma sonora, fenómeno esencialmente relacional, referido a entidades en movimiento que comportan –no obstante– un modo particular de permanencia. Las notas y los intervalos no adquieren sentido sino en reciprocidad; el sistema de consonancias de la octava es independiente de la condición de los instrumentos, de la habilidad del músico y de la recepción del oyente, pero no existe fuera del acto que lo reproduce o de la memoria que retiene sus efectos. La teoría musical hace un uso del razonamiento que reduce la distancia entre esencia y apariencia, entre percepción inmediata y representación. La proporción sonora se revela en un proceso de aproximación, a

condición de que salgamos en su busca. En cierto sentido, el uso de la música, ya sea por medio de los *órgana* o del intelecto, es siempre productivo. Esta concepción genera ciertas tensiones con respecto a los conceptos que provienen del campo de la visión, como *theoría* , *eĩdos* , *skhēma* , *sēma* , etc. Apunta hacia una reciprocidad "alógica" entre música y lenguaje, basada en las razones propias de la práctica musical, que establece la conexión entre la gestualidad rítmica, la percepción inmediata, la memoria próxima (el "recordar lo que ha sucedido" en el curso de la ejecución) y la tradición preservada por las palabras y por las técnicas instrumentales. Desde el punto de vista de Aristóxeno, la dimensión gnoseológica del fenómeno musical es más importante que su valor ético. De la adecuada comprensión de la naturaleza de la armonía se deduce que no hay correspondencia exacta entre las razones numéricas –o las proposiciones invariables de la lógica– y las formas musicales que se actualizan en devenir; pero el lenguaje en que se traduce nuestra experiencia del mundo comparte con la percepción musical la certeza de un orden reproducible, cuyas formas alcanzan una exactitud relativa, en el campo sonoro en que todas las cosas se hallan inmersas. Los *Elementa harmonica* incitan a interpretar el *lógos* heleno sin reducirlo a la fábula sublimada en que culmina la filosofía ateniense del periodo clásico.

El metro del verso expresa la certeza latente que el lenguaje comparte con la gestualidad musical. Los *mélea* del cuerpo cooperan con la voz y con el oído en la reproducción de los fenómenos acústicos relevantes, que concitan el asentimiento colectivo. La actividad rítmica compartida es fundamento de la razón; pero, encubierta por el valor regio de la palabra que se convierte en *nómos* , pasa a ser la cara oculta, el inconsciente del discurso. De este modo la palabra olvida, justamente, el procedimiento por el que se torna memorable. Bowra hace un análisis riguroso e imaginativo de la manera en que el canto

primitivo se ajusta a los requerimientos de la danza.⁸⁴² En ella se crea el marco en que evoluciona el verso, que a su vez sirve de molde para la extensión del relato mítico. Su exposición puede ser tomada como hipótesis plausible para formarse una idea de la prehistoria de la música griega. En los coros cretenses, jonios o espartanos de los siglos VIII y VII a. C., las formas del canto se encuentran en un estadio mucho más evolucionado que sus equivalentes en los pueblos que hasta poco preservaron formas de vida primitivas. Su metros habían alcanzado estabilidad integrando aportaciones de distintas naciones, patrones rítmicos diversos, fábulas que formaban un repertorio común de leyendas, un panteón unitario.⁸⁴³ Los intercambios comerciales en el Egeo, la fundación de colonias y el contacto directo con otras civilizaciones debieron de estimular la capacidad de apreciar valores contrastados. La mentalidad selectiva, representacional y lógica de los griegos fue acrisolada en los coros de muchas ciudades, en las costas orientales y occidentales, en los festivales panhelenos. Pero del sentido de la proporción desarrollado en esas prácticas musicales milenarias no queda más huella que el metro del verso: un testimonio textual, imagen algo alterada del sello del que procede.

La sustitución del ritmo por su expresión en el metro del verso es otra manifestación del movimiento de traslación del centro de gravedad del pensamiento desde el antiguo arte de las Musas –un conjunto de técnicas de producción y de registro de la tradición por medio del gesto y del sonido– hasta el lenguaje considerado como imagen de una realidad invariable, fijada por escrito. El metro del verso es una metáfora del ritmo. Su predominio responde a la tendencia general de los griegos a realzar lo prioritario, a tomar el verbo por representación exclusiva de la actividad poética. Tiene en su

⁸⁴² Cf. *supra*, pp. 363 y ss., 374 y ss.

⁸⁴³ Cf. *supra*, p. 25 y n. 23, sobre el papel del hexámetro dactílico en la actividad coral arcaica y el origen de los νόμοι, según el Pseudo Plutarco.

favor la fuerza de los hechos, pues sin los textos conoceríamos poco de la Antigüedad. Cabe, sin embargo, contemplar esa tendencia como una especie de subtexto, cuestionar el proceso por el cual la parte rechazada en la evolución del *lógos* –la música en general, primero, en relación con el lenguaje; y luego el ritmo en relación con la armonía– estructura de manera encubierta el discurso y reaparece como síntoma agrandado, fantasma de cosmovisión totalizadora, obsesión por la medida que el legado grecolatino, la escolástica medieval y la filología romántica convertirán en culto retrospectivo a una imagen idealizada de Grecia. Esta interpretación "psicoanalítica" del paso de la tradición oral al dominio de la escritura no agota la complejidad de las relaciones entre las diversas formas de regularidad que se observan en las revoluciones del cielo, en el orden inestable de la ciudad y de la propia psique, ni la conexión de esos tres órdenes de realidad con el verso, trama de la que emerge la pregunta filosófica. El discurso que pretende expresar los fundamentos del ser reproduce a su vez cierta modalidad de armonía y de ritmo que, aunque no puedan ser interpretados en sentido estrictamente musical, responden al influjo de la música como en eco.

Por ser materia común del lenguaje y de la música, el sonido restablece la continuidad entre la realidad sensible y la representación ideal. El metro del verso transmite la energía de la actividad rítmica hacia el plano de la significación, pone en juego el potencial de variaciones de la voz y sostiene a lo largo del tiempo la posibilidad de formar estructuras discursivas de periodicidad más amplia. Un cierto nivel de organización es, por tanto, primero con respecto a la *dýnamis* propia de la significación, a la representación de las formas. Acto y potencia se suceden en sus funciones, no están regidos por una sola finalidad unidireccional, por el dominio de la forma sobre los sentidos. La actividad rítmica es *enérgeia* en un plano que permite a la *phōnē* alzarse a la posibilidad de asociación con la huella de lo visible. Gracias

a ello, los conceptos reproducen el influjo de la configuración musical, pero transformado, no como imagen analógica de la armonía o del ritmo. Las ideas tienen ritmo en sentido literal, aunque más parecido a un ritmo aditivo expresable como *rubato* que a un ritmo divisivo sujeto a tiempo primario. Responden a una suerte de armonía callada o acuerdo entre muchas voces que se actualiza al pensar. Pensar es escuchar un acorde silencioso del coro ancestral que termina por expresarse en palabras. En este sentido, la voz jamás trasciende los requerimientos de la danza primitiva. La analogía de las ideas con los números del ritmo o de la armonía no representa más que una de sus figuras posibles.

En el marco del verso, la fórmula que se vacía de significado al someterse al ritmo funciona como el hueco de una celosía, a través del cual la onda sonora se expande hacia las alturas del *lógos* y la luz del sentido desciende hacia los miembros del cuerpo. La sílaba es un enclave del intercambio entre sonidos y huellas de lo visible, nudo espacio-temporal de la representación. Enlaza la acción del cuerpo y el golpe de voz con la representación interior de cada partícipe en el coro, donde se trama la alternancia de plenitud y vacío de la significación. La sílaba y el metro del verso cumplen una especie de función cuántica: la energía del núcleo asociativo que forman el paso de danza, la voz y el signo pasa a la dimensión pública del coro, de la ciudad, del ámbito panheleno y de la historia. La construcción del poema épico es una extensión del metro –es decir, del enlace entre el paso de danza y el verbo– que compromete a la poesía con el conjunto de las artes y con el gobierno de la ciudad. El salto de la dimensión de la acción a la dimensión de la representación obedece a un sinfín de aproximaciones a la regularidad en muy diversos planos, al complejo de fuerzas que, al compensar sus acciones durante un tiempo,

mantiene la relación de cada individuo físico, biológico, psíquico y social con el resto del cosmos.⁸⁴⁴

La idea no conoce el tiempo primario o divisivo –es decir, el número–, sino por medio de los miembros del cuerpo en interacción con el entorno inmediato. La revelación de este hecho, relegada por la emergencia del discurso regio al plano de lo servil, tardó siglos en abrirse paso. La escuela pitagórica no se interesó por los números más sencillos, apegados a la gestualidad. Los *Elementa rhythmica* de Aristóxeno de Tarento, aunque bien conocidos en época alejandrina y capaces de proyectar su influjo sobre la tradición musical árabe-persa, no fueron favorecidos por el interés habitual de los eruditos hasta hace poco más de un siglo, y aún entonces provocaron en los filólogos –sobre todo en los metricistas– una inquietud que no ha terminado de extinguirse por completo.⁸⁴⁵ La restauración del pasado musical de los griegos, si no nos limitamos a contemplarlo a través de la lente retrospectiva del *lógos* gramaticalizado, induce a pensar el ritmo como un modelo de abstracción previo al modelo armónico que sobre él se sostiene. Aunque responda a condiciones independientes, la percepción de las consonancias implica la conciencia interiorizada de la experiencia rítmica, de igual manera que la expresión por medio de *lógoi* de las proporciones de la octava implica la noción de la unidad y de la sucesión de los números naturales. El tiempo primario entra en funciones mucho antes de que un alumno tarentino del Liceo lo definiese formalmente. Es un producto de las relaciones entre los gestos reiterados y sus efectos físicos, pero distinta de ellos mismos. Requiere ser referido a un plano de organización, ya sea orquístico, melódico o lingüístico, sobre el cual proyectar su impronta y hacerla

⁸⁴⁴ Simondon, en *L'individu et sa genèse physico-biologique*, pp. 146 y ss., explica la "condición cuántica" de los procesos de individuación como relación entre diversos "órdenes de tamaño", macrofísico y microfísico. En las pp. 37 y ss. lleva a cabo la crítica del hilemorfismo aristotélico: los conceptos de forma y de materia derivan de una operación técnica y sólo pueden ser aplicados a la naturaleza por analogía o reducción de las diferencias. Cf. *supra*, p. 376 y n. 679.

⁸⁴⁵ Cf. *supra*, p. 435 y n. 782.

perceptible. Aunque expresable por medio de signos –el batir del pie o de la mano, los *sēmeia* gráficos– carece de existencia separada.

El *prōtos khrónos* de Aristóxeno representa las relaciones entre las diversas materias que, en el terreno específicamente musical, admiten ordenamiento rítmico: el movimiento corporal, la melodía y la palabra.⁸⁴⁶ La unión de los tres factores genera la poesía y da lugar a las condiciones en que se desarrolla el discurso persuasivo. Si el ideal de la forma trascendente resulta de la sublimación de la armonía, la reflexión acerca del ritmo obliga, en cambio, a pensar en el terreno de la inmanencia, por más que nos elevemos al plano cósmico a través de la conexión del canto con las revoluciones de los astros, con las celebraciones estacionales y con los enlaces matrimoniales que son el germen de la ciudad. Toda representación se comprende, desde el punto de vista rítmico, como participación activa. Gracias a la experiencia latente del tiempo primario, el verso arcaico contiene la noción de un enlace que implica intercambio. Del modelo armónico sublimado como Alma del Mundo, trasladado al plano de la totalidad por medio de la técnica de la escritura, derivó la idea de un alma individual objetivada como sujeto universal, producto híbrido de la religión védica, de la que procedía la creencia en la reencarnación, y de la *paideía* en la *pólis* griega, que interiorizó la inscripción de la voz en las "tablillas de la memoria que hay en la mente", como decía Esquilo.⁸⁴⁷

La abstracción latente en la experiencia rítmica conlleva la posibilidad de entender de otro modo "el alma del personaje" y las razones a las que obedece. No es tarea fácil hacer compatible el concepto del sujeto heroico, impersonal y colectivo de la antigua aristocracia guerrera con el sujeto anónimo inmerso en la sociedad de masas contemporánea, ni describir cómo se actualiza el mito en las

⁸⁴⁶ Cf. *supra*, p. 436 y ss., sobre los *ῥυθμιζόμενα* según Aristóxeno, y p. 438, n. 788, sobre las bases para una teoría general del ritmo, desde la perspectiva de Aristides Quintiliano.

⁸⁴⁷ Cf. *supra*, p. 265.

tecnologías de la era electrónica. Pero quizá dependa de esa tarea – devolver al sujeto de la ciudadanía su participación en lo "divino" o en la naturaleza– el desvelamiento de la "armonía profunda" a la que se refería Heráclito. Su idea del *lógos* comparado con el fuego, ciertamente, no responde a la música más fácil, que busca contentar o persuadir. En la medida en que lo comunitario, por voluntad de representación llevada al extremo, se ha vuelto desposesión, la percepción siquiera esporádica del fuego del *lógos* –la iluminación acerca de la conexión entre todas las cosas– exige mantenerse en guerra con el mundo.⁸⁴⁸

⁸⁴⁸ Al final del seminario sobre Heráclito dirigido en colaboración con Fink, en la Universidad de Friburgo, durante el invierno de 1996-1997, Heidegger concluía el debate sobre la relación del hombre con la luz y con el fuego diciendo que éstos "sólo pueden encontrar su lugar en la iluminación", y que hay que entender la iluminación "a partir de lo griego". Por un momento se aparta de la metáfora visual, cuando añade que la iluminación o desvelamiento del ser "es el imperioso latido de lo impensado en lo pensado". Cf. Martin Heidegger y Eugen Fink, *Heráclito*, versión castellana de Jacobo Muñoz y Salvador Mas, Ariel, Barcelona, 1986, p. 208.

BIBLIOGRAFÍA

AUTORES ANTIGUOS

AL-FÂRÂBÎ, *Grand traité de la musique*, edición de Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe*, vol. I, Paul Geuthner, París, 1930.

ANACREONTE, *Anacreon*, edición de Bruno Gentili, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1958.

ANÓNIMO, *Fragmentos de épica griega arcaica*, edición de Alberto Bernabé Pajares, Gredos, Madrid, 1979.

ARÍSTIDES QUINTILIANO, *Aristides Quintilianus de musica libri tres*, R. P. Winnington-Ingram, Leipzig, 1963.

– *Sobre la música*, edición de Luis Colomer y Begoña Gil, Gredos, Madrid, 1996.

ARISTÓFANES, *Comédies*, tomos I-V, Les Belles Lettres, París, 1995-2002.

ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, edición de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1994.

– *Artes poéticas de Aristóteles y Horacio*, edición de Aníbal González, Taurus, Madrid, 1991.

– *Del sentido y lo sensible. De la memoria y el recuerdo*, traducción de Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Buenos Aires, 1973.

– *Ética nicomaquea. Ética eudemia*, edición de Tomás Calvo Martínez, T. Martínez Manzano y Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 2007.

– *Generation of Animals*, edición de A. L. Peck, Heinemann-Harvard University Press, Londres-Cambridge, Massachusetts, 1943.

– *Metafísica*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1998.

- *Physique*, edición de Henri Carteron, tomos I-II, Les Belles Lettres, París, 2002.
- *Poétique*, edición de J. Hardy, Les Belles Lettres, París, 2002.
- *Política*, edición de Julián Marías y María Araújo, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2005.
- *Politique*, edición de J. Aubonnet, tomo III, 2ª parte, Les Belles Lettres, París, 1989.
- *Problemas*, edición de Ester Sánchez Millán, Gredos, Madrid, 2004.
- *Rhétorique*, edición de Médéric Dufour y André Wartelle, tomos I-III, Les Belles Lettres, París, 2002-2003.

ARISTÓXENO, *Elementa harmonica*, edición crítica, introducción, traducción y comentario de Francisco Javier Pérez Cartagena, Universidad de Murcia, 2001.

- *Harmónica. Rítmica*, traducción de Francisco Javier Pérez Cartagena, Gredos, Madrid, 2009.
- *Elementa rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory*, introducción, traducción y comentario de Lionel Pearson, Clarendon Press, Oxford, 1990.

ATENEO, *Banquete de los eruditos*, edición de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, libros I-X, 4 vols., Gredos, Madrid, 1998-2006.

BAQUÍLIDES, *Bacchylidis Carmina cun Fragmentis*, edición de Bruno Snell, Teubner, Leipzig, 1970.

- *Odas y fragmentos*, edición de Fernando García Romero, Gredos, Madrid, 1988.

BOECIO, *Sobre el fundamento de la música*, edición de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid, Gredos, Madrid, 2009.

DIÓGENES LAERCIO, *Vies et doctrines des philosophes de l'Antiquité*, traducción de Charles Zevort, Charpentier, París, 1847.

DIONISIO DE HALICARNASO, *De compositione verborum / On Literary Composition*, edición y traducción inglesa de W. Rhys Roberts, Macmillan, Londres, 1910.

- *Dionisio de Halicarnaso: Tres ensayos de crítica literaria*, traducción de Vicente Bécares Botas, Alianza, Madrid, 1992.

ESQUILO, *Tragedias*, traducción de Bernardo Perea Morales, Gredos, Madrid, 1986.

EURÍPIDES, *Tragedias* edición de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, vols. I-II, Gredos, Madrid, 1986.

HEFESTIÓN, *Métrica griega*, edición de Josefa Urrea Méndez, Gredos, Madrid, 2009.

HOMERO, *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, Gredos, edición de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, 1988.

- *Ilíada. Himnos*, traducción de Luis Segalá Estalella, Plaza & Janés, Barcelona, 1961.
- *Ilíada*, traducción de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1991.
- *Iliade*, edición bilingüe de Paul Mazon, Les Belles Lettres, París, 2002, vol. I, cantos I-VIII; vol. II, cantos IX-XVI; vol. III, canto XVII-XXIV.
- *Odisea*, traducción de José Manuel Pabón, Gredos, Madrid, 1982.
- *Odyssée*, edición bilingüe de Victor Bérard, Les Belles Lettres, París, 2002, vol. I, cantos I-VII; vol. II, cantos VIII-XV; vol. III, canto XVI-XXIV.

HERÓDOTO, *L'Enquête*, edición de A. Barguet, Gallimard, París, 1964.

- *Los nueve libros de la historia*, traducción de María Rosa Lida, Lumen, Barcelona, 1981.

HESÍODO, *Hesiodi carmina*, Aloisius Rzach, B. G. Teubner, 1908.

- *Hesiod, the Homeric Hymns and Homeric*, edición de H. G. Evelyn-White, Heinemann-Macmillan, Londres-Nueva York, 1914.

JENOFONTE, *Apología. Banquete. Recuerdos de Sócrates*, edición de José Antonio Caballero López, Alianza, Madrid, 2009.

PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, vol. I, William Heinemann, Londres-G.P. Putnam's Sons, New York, 1918.

PÍNDARO, *Pindari Carmina cum Fragmentis*, edición de C. M. Bowra, Oxford, 1947.

– *Obra completa*, edición de Emilio Suarez de la Torre, Cátedra, Madrid, 1988.

PLATON, *Œuvres complètes*, tomos I-XIII, y *Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon*, Les Belles Lettres, París, 1925-2003.

– *Œuvres complètes*, traducción de Léon Robin, Gallimard, París, 1950.

– *Obras completas*, edición de José Antonio Miguez, Aguilar, Madrid, 1990.

PLUTARCO, *Les vies des hommes illustres*, traducción de Jacques Amyot, en la edición de Gérard Walter, Gallimard, París, 1951.

– *Vidas paralelas*, traducción de Antonio Ranz Romanillos en la edición de José Alsina, Planeta, Barcelona, 1991.

PSEUDO PLUTARCO, *De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, edición de François Lasserre, Urs Graf-Verlag, Olten & Lausanne, Instituto Suizo de Roma, 1954.

– *Sobre la música*, edición de José García López y Alicia Morales Ortiz, en *Obras morales y de costumbres*, vol. XIII, Gredos, Madrid, 2004.

PORFIRIO, *Vida de Pitágoras*, Edición de Miguel Periago Lorente, Gredos, Madrid, 1987.

PTOLOMEO, *Harmónica*, traducción de Pedro Redondo Reyes, Gredos, Madrid, 2009.

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, Iberia, Barcelona, 1951.

SÓFOCLES, *Tragedias*, edición de Ignacio Errandonea, vols. I-III, C.S.I.C., Madrid, 1984.

SUDA, *Suda On Line: Byzantine Lexicography*, David Whitehead, ed., www.stoa.org/sol/.

TUCÍDIDES, *La Guerre du Péloponnèse*, edición de Denis Roussel, Gallimard, París, 1964.

– *Historia de la guerra del Peloponeso*. Traducción de Francisco Romero Cruz, Ediciones Cátedra, Madrid, 1988.

VIRGILIO, *Aeneid*, edición de T. L. Page, Macmillan-St. Martin's Press, Londres-Nueva York, 1967.

– *Eneida*, versión de Rafael Fontán Barreiro, Alianza, Madrid, 2005.

VV. AA., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, edición de Diels, H. y Kranz, W., vols. I-III, Weidmann, Zurich, 2004-2005.

– *Les présocratiques*, edición de Jean-Paul Dumont en colaboración con Daniel Delattre y Jean-Louis Poirier, Gallimard, París, 1988.

– *Los filósofos presocráticos*, edición de G. S. Kirk y J. E. Raven, Gredos, Madrid, 1974.

VV. AA., *La sagesse grecque*, edición de Giorgio Colli, vols. I-III, Éditions de l'éclat, Combas, 1990-1992.

VV. AA., *Lírica griega arcaica*, edición de Francisco Rodríguez Adrados, Gredos, Madrid, 1980.

VV. AA., *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, vols. I-II, edición de Francisco Rodríguez Adrados, C.S.I.C., Madrid, 1990.

VV. AA., *Poetae Melici Graeci*, edición de D. L. Page, Oxford University Press, 2005.

VV. AA., *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, edición de Edgar Lobel y Denys Page, Oxford University Press, 1997.

VV. AA., *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, edición de Antonio Melero Bellido, Gredos, Madrid, 1996.

AUTORES MODERNOS Y CONTEMPORÁNEOS

- AGAMBEN, Giorgio, *El lenguaje y la muerte*, Pre-Textos, Valencia, 2003.
- AGUIRRE, Javier, *Platón y la poesía. Ion*, Plaza y Valdés, Madrid-México, 2013.
- ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Acantilado, Barcelona, 2012.
- ARENAS-DOLZ, Francisco, *Fuentes textuales de la lección* *Einleitung in die Tragödie des Sophocles de Friedrich Nietzsche*, XIII Congreso Español de Estudios Clásicos, Logroño, 2011.
- ASSOUN, Paul Laurent, *Lacan*, P.U.F., París, 2003.
- AUBRIOT, Danièle, <<De la lyre à l'arc. Fonctions religieuses de la musique chez Homère>>, en *Musique & Antiquité*, Les Belles Lettres, París, 2006.
- AUSERÓN, Santiago, *El ritmo perdido*, Península, Madrid, segunda edición revisada, 2015.
- AUSTIN, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, 1998.
- AUSTIN, Michel y VIDAL-NAQUET Pierre, *Économies et sociétés en Grèce ancienne*, Armand Colin, París, 2007.
- BARKER, Andrew, *Greek Musical Writings: I, The Musicien and his Art y II, Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge University Press, 1989.
- *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge University Press, 2007.
- BÉLIS, Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Hachette, París, 1999.
- *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'Armonique*, Klincksieck, París, 1986.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de lingüistique générale*, Gallimard, París, 1966.

BÉRARD, Victor, *De l'origine des cultes arcadiens. Essai de méthode en mythologie grecque*, Thorin, París, 1894.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, P.U.F. París, 1985.

– *Essai sur les données immédiates de la conscience*, P.U.F. París, 1988.

– *Les deux sources de la morale et de la religion*, P.U.F., París, 1992.

BERNAL, Martin, *Atenea negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*, Crítica, Barcelona, 1993.

BOUVIER, David, *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Jérôme Millon, Grenoble, 2002.

BOWRA, C. M., *Heroic Poetry*, Macmillan, Londres, 1952.

– *Primitive Song*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1962.

– *La Atenas de Pericles*, Alianza, Madrid, 1998.

– *Homero*, Gredos, Madrid, 2013.

BURCKERT, Walter, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972.

BURNET, John, *Plato's "Phaedo"*, Oxford, 1911.

CALAME, Claude, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, vols. I-II, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Universidad de Urbino, 1977.

– «Quelques formes chorales chez Aristophane : adresses aux dieux, mimésis dramatique et "performance" musicale», en *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

– «Jeux de genre et performance musicale dans le chœur de la tragédie classique: espace dramatique, espace culturel, espace civique», en *Musique & Antiquité*, Les Belles Lettres, París, 2006.

CAMPANILE, Enrico, <<Sull'origine dei metri greci>>, en *Metrica classica e linguistica*, actas del coloquio celebrado en Urbino del 3 al 6 de octubre de 1988, QuattroVenti, Urbino, 1990.

CANETTI, Elías, *Masa y poder*, Muchnik, Barcelona, 1977.

CASTALDO, Daniela, <<La musique dans le panthéon de la Grèce ancienne>>, en *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

CHAILLEY, Jacques, *La musique grecque antique*, Les Belles Lettres, París, 1979.

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, París, 1999.

COLE, Thomas, *Epiplike: Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric*, Harvard University Press, 1988.

COLLI, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, Barcelona, 1994.

– *La sagesse grecque*, Éditions de l'éclat, Combas, 1990-1992.

CORNFORD, F. M., *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Visor, Madrid, 1987.

– *La teoría platónica del conocimiento*, Paidós, Barcelona, 1991.

DAIN A., *Traité de métrique grecque*, Klincksieck, París, 1965.

DANEK, Georg, <<Homerische Vortragstechnik: Rekonstruktion und modernes Publikum>>, en Stefan Hagel y Christine Harrauer, edd., *Ancient Greek Music in Performance*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 2005.

DANEK, Georg y HAGEL, Stefan, *Homeric Singing. An Approach to the Original Performance*, www.oeaw.ac.at/kal/sh.

DELAUUD-ROUX, Marie-Hélène, *Les danses dionysiaques en Grèce antique*, Université de Provence, 1995.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, P.U.F., París, 1968.

– *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, París, 1985.

DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Felix, *Capitalisme et squizophrénie, II. Mille Plateaux*, Minuit, París, 1980.

– *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, París, 1991.

DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*, P.U.F., París, 1998.

DETIENNE, Marcel, «En Grèce archaïque: Géométrie, Politique, Société», *Annales*, año 20, mayo-junio 1955, nº 3, pp. 421-425.

– *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Maspero, París, 1967.

– *La invención de la mitología*, Península, Barcelona, 1985.

DEVINE, A. M. y STEVENS, Laurence., *The Prosody of Greek Speech*, Oxford University Press, 1994.

DUMONT, Jean-Paul, *Les Présocratiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1988.

DURANDO, Furio, *Ancient Greece. The Dawn of the Western World*, Barnes & Noble, Nueva York, 2000.

ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, vol. I, Paidós, Barcelona, 1999.

ERNOUT, Alfred y MEILLET, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, París, 2011.

ESNOUL, Anne Marie, «L'Hindouisme», *Histoire des religions*, vol. I, Gallimard, París, 1970.

FERNÁNDEZ DELGADO, J. A., «La poesía sapiencial de Grecia arcaica y los orígenes del hexámetro», *Emérita*, vol. 50, nº. 1, 1982.

FIGARI, Joël, «Actualité de la théorie pythagoricienne de la musique», *Revista de E. F. e H. da Antigüidade*, nº 22/23, julio 2006/junio 2007.

FINLEY, M. I., *Économie et société en Grèce ancienne*, La Découverte, París, 1984.

– *El mundo de Odiseo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

FLEMING, Thomas J., «The Survival of Greek Dramatic Music from the Fifth Century to the Roman Period», en *La colometria antica dei testi poetici greci*, al cuidado de Bruno Gentili y Franca Perusino, Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 1999.

FOWLER, Robert, <<A New Theory of Greek Metre>>, *Échos du Monde Classique/Classical Views*, XXV, n.s. 10, 1991.

FRÄNKEL, Hermann, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, Visor, Madrid, 1993.

FRANKLIN, John Curtis, <<Hearing Greek Microtones>>, en Stefan Hagel y Christine Harrauer, edd., *Ancient Greek Music in Performance*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Viena, 2005.

FRAZER, James G., *La rama dorada*, F.C.E., México, 1984.

FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, F.C.E., México, 2005.

GARCÍA, John F., <<Milman Parry and A. L. Kroeber: Americanist Anthropology and the Oral Homer>>, en *Oral Tradition*, 16/1, 2001, pp. 58-84.

GARCÍA LÓPEZ, José, PÉREZ CARTAGENA, Francisco Javier y REDONDO REYES, Pedro, *La música en la Antigua Grecia*, Universidad de Murcia, 2012.

GENTILI, Bruno, *Metrica greca arcaica*, G. d'Anna, Messina-Firenze, 1950.

– *La metrica dei greci*, G. d'Anna, Messina-Firenze, 1958.

– <<Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della "performace">>, en *La musica in Grecia*, Laterza, Roma, 1988.

– <<Parola, metro e ritmo nel *De compositione verborum* di Dionigi di Alicarnaso>>, en *Metrica classica e linguistica*, QuattroVenti, Urbino, 1990.

– *Poesía y público en la Grecia antigua*, Sirmio-Quaderns Crema, Barcelona, 1996.

GENTILI, Bruno y GIANNINI, Pietro, <<Prehistoria e formazione dell'essametro>>, en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, nº 26, Universidad de Urbino, 1977.

GENTILI, Bruno y PRETAGOSTINI, Roberto, edd., *La musica in Grecia*, introducción, Laterza, Roma, 1988.

- GENTILI, Bruno y LOMIENTO, Liana, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Mondadori, Milán, 2003.
- GEORGOUDI, Stella, <<La procession chantante des Molpes de Milet>>, en *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- GERNET, Louis, *Anthropologie de la Grèce antique*, Flammarion, París, 2002.
- GLOTZ, Gustave, *Histoire grecque*, Presses Universitaires de France, vols. I-IV, París, 1986.
- GODEL, Robert, *Les sources manuscrites du "Cours de linguistique générale" de F. de Saussure*, Droz, Ginebra, 1957.
- GRANT, Michael y HAZEL, John, *Dictionnaire de la mythologie*, Seghers, París, 1975.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, RBA, Madrid, 2005.
- GUATTARI, Félix, *L'inconscient machinique*, Recherches, París, 1979.
- GUTHRIE, W. C. K., *Historia de la filosofía griega*, vols. I-VI, Gredos, Madrid, 1984-1993.
- GUZMÁN GUERRA, Antonio, *Manual de métrica griega*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1997.
- HAGEL, Stefan, *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge University Press, 2009.
- HAVELOCK, E. A., *Prefacio a Platón*, Visor, Madrid, 1994.
- *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Paidós, Barcelona, 1996.
- HAVET, Louis, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, Delagrave, París, 1886.
- HEATH, Thomas, *Aristarchus of Samos. The Ancient Copernicus*, Oxford University Press, 1913.
- HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre el humanismo*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 2000.

- «La esencia del habla», en *De camino al habla*, Serbal, Barcelona, 2002.
- *Ser y tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera, Trotta, Madrid, 2003.

HEIDEGGER, Martin y FINK, Eugen, *Heráclito*, versión castellana de Jacobo Muñoz y Salvador Mas, Ariel, Barcelona, 1986.

HERMANN, Gottfried, *Handbuch der Metrik*, Leipzig, 1799.

IRIGOIN, Jean, *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque : la structure du vers*, Klincksieck, París, 1953.

- *Le poète grec au travail*, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, París, 2009.

JAEGER, Werner, *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid, 1985.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage*, Minuit, París, 1963.

- *Essais de linguistique générale, 2. Rapports internes et externes du langage*, Minuit, París, 1973.

JONES, A. M., *Studies in African Music*, Oxford University Press, Londres, 1959.

JOUSSE, Marcel, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Beauchesne, París, 1925.

KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, edición de Pedro Ribas, Alfaguara, Madrid, 2002.

KIRK, G. S., *Heraclitus. The Cosmic Fragments*, Cambridge University Press, 1962.

- *Los poemas de Homero*, Paidós, Buenos Aires, 1985.
- *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Paidós, Barcelona, 1990.
- *La naturaleza de los mitos griegos*, Paidós, Barcelona, 2002.

KRUSZEWSKI, Mikolaj, *Writings in general Linguistics*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1995.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Seuil, París, 1966.

– «Le symbolique, l'imaginaire et le réel», en *Des noms du père*, Seuil, Paris, 2005.

LALOY, Louis, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité*, Minkoff, Ginebra, 1973.

LAMBIN, Gérard, *La chanson grecque dans l'antiquité*, C.N.R.S. Éditions, Paris, 1992.

LANG, Andrew, *La Mythologie*, A. Dupret, Paris, 1886.

LASSERRE, François, *Plutarque, De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, Urs Graf-Verlag, Olten & Lausanne, Instituto Suizo de Roma, 1954.

LEDUC, Claudine, «Cinquante vaches pour une lyre! Musique, échange et théologie dans l'Hymne à Hermes I», en *Chanter les dieux, Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

LEIBNIZ, G. W., *Opera Philosophica omnia*, edición de J. E. Erdmann, Berlin, 1959.

LEGRAND, Michel y SCHOTTE, Jacques, «Introduction à la lecture de Johannes Lohmann», *Revue Philosophique de Louvain*, 4^{ème} série, t. 72, n° 16, 1974.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques, II. Du miel aux cendres*, Plon, Paris, 1966.

– *Regarder, écouter, lire*, Plon, Paris, 1993.

LÉVÊQUE, Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre, *Clisthène l'Athénien*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1964.

LLOYD, G. E. R., *Polarity and Analogy. Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge University Press, 1966.

LOHMANN, Johannes «Le rapport de l'homme occidental au langage. (Conscience et forme inconsciente du discours)», *Revue Philosophique de Louvain*, 4^{ème} série, t. 72, n° 16, 1974.

– *Mousiké et lógos*, T. E. R., Mauvezin, 1989.

- LORD, A. B., *The Singer of Tales*, Harvard University Press, 1981.
- MAAS, Paul, *Griechische Metrik*, traducción de H. Lloyd Jones, *Greek Metre*, Oxford University Press, 1962.
- MAGNIEN, Victor y LACROIX, Maurice, *Dictionnaire grec-français*, Belin, París, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane, «La Musique et les Lettres», *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1945.
- MARQUARD, Paul, *Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus*, Berlín, 1868.
- MARROU, H.-I., *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Seuil, París, 1964.
- MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, *El decir griego*, Antonio Machado, Madrid, 2006.
- MASQUERAY, Paul, *Traité de métrique grecque*, Klincksieck, París, 1899.
- MAURO, Tullio de, «Notes biographiques et critiques sur Ferdinand de Saussure», en apéndice a Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, París, 1996.
- MEILLET, Antoine, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, P.U.F., París, 1923.
- MEISTER, M. K., *Die homerische Kunstsprache*, Leipzig, 1921.
- MONBRUN, Philippe, «Apollon : de l'arc à la lyre», en *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- MOUTSOPOULOS, Evaghélos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, P.U.F., París, 1989.
- MÜLLER, Max, *Nouvelles leçons sur la science du langage*, A. Durand y Pedone Lauriel, París, 1868.
- NAGY, Gregory, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974.
- *La poésie en acte. Homère et autres chants*, Belin, París, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, edición de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973.

ONG, Walter J., *Orality and Literacy*, Routledge, Nueva York, 1982.

PARDO, José Luis, *La regla del juego*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005.

– *Esto no es música*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.

– *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.

PARRY, Milman, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, edición de Adam Parry, Oxford University Press, 1987.

PEARSON, Lionel, *Aristoxenus. Elementa Rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1990.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Gallimard, París, 1954.

QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, edición de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1983.

REINACH, Théodore, *La musique grecque*, Payot, París, 1926.

ROHDE, E., WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, U. von, WAGNER, R., *Nietzsche y la polémica sobre "El nacimiento de la tragedia"*, edición de Luis de Santiago Guervós, Málaga, 1994.

RONCHI, Rocco, *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*, Akal, Madrid, 1996.

ROSSBACH, A. y WESTPHAL, R. G. H., *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten*, B. G. Teubner, Leipzig, 1867.

ROUBAUD, Jacques, <<Mètre et vers. Deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser>>, *Poétique*, 7, 1971.

SACHS, Curt, *The History of Musical Instruments*, Norton, Nueva York, 1940.

SAN JUAN DE LA CRUZ, <<Cántico espiritual>>, *Obras completas*, Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1988.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, edición de Tullio de Mauro, Payot, París, 1996.

– *Écrits de linguistique générale*, edición de Simon Bouquet y Rudolf Engler, Gallimard, París, 2002.

– *Cahiers Ferdinand de Saussure. Revue suisse de linguistique générale*, 58/2005, Droz, Ginebra, 2006.

SCHEID, John y SVENBRO, Jesper, *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Errance, París, 2003.

SCHILLER, Friedrich, *On the Emloyment of The Chorus in Tragedy*, The Schiller Institute, <http://www.schillerinstitute.org>.

SCHLEGEL, August Wilhem, *Course of Lectures on Dramatic Art and Litterature*, AMS Press, Nueva York, 1965.

SCHLEGEL, Friedrich, *Sobre el estudio de la poesía griega*, Akal, Madrid, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, edición de Roberto Rodríguez Aramayo, F. C. E.–Círculo de Lectores, Madrid, 2003.

SERRES, Michel, «Gnomon: los comienzos de la geometría en Grecia», en *Historia de las ciencias*, Cátedra, Madrid, 1991.

SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, París, 1989.

– *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Jérôme Millon, París, 1995.

SNELL, Bruno, *Die Entdeckung des Geistes*, traducción inglesa: *The Discovery of the Mind. The Greek Origins of European Thought*, Harvard University Press, 1953.

SVENBRO, Jesper, *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*, Universidad de Lund, 1976.

– *Phrasikleia: Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, La Découverte, París, 1988.

SZABÓ, Árpád, *L'aube des mathématiques grecques*, Vrin, París, 2000.

TOMASINI, María Cecilia, <<El fundamento matemático de la escala musical y sus raíces pitagóricas>>, *Revista de ciencia y tecnología*, nº 6, Universidad de Palermo, 2006.

VALENTE, José Ángel, *Obra poética, 1. Punto cero (1953-1976)*, Alianza, Madrid, 1999.

VARENNE, Jean, <<La religion védique>>, en *Histoire des religions*, vol. I, Gallimard, París, 1970.

VERMEULE, Emily, *Grecia en la Edad del Bronce*, F.C.E., México, 1996.

VERNANT, J.P., *Mythe et pensée chez les grecs. Études de Psychologie historique*, La Découverte, París, 1996.

– *Les origines de la pensée grecque*, P.U.F., París, 2002.

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Le chasseur noir*, La Découverte, París, 2005.

VV. AA. *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, actas del coloquio celebrado entre el 16 y el 18 de diciembre de 1999 en Rennes y en Lorient, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

VV. AA., *Musique & Antiquité*, actas del coloquio de Amiens, 25-26 de octubre de 2004, Les Belles Lettres, París, 2006.

VV. AA. *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa, Madrid, 2010.

WADE-GERY, H. T., *The Poet of the Iliad*, Cambridge University Press, 1952.

WATKINS, Calvert, *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford University Press, 1995.

WEST, M. L., *Early Greek Philosophy and the Orient*, Oxford University Press, 1971.

– *Greek Metre*, Oxford University Press, 1982.

– *Introduction to Greek Metre*, Oxford University Press, 1987.

– *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, 1992.

– *The Making of the Iliad*, Oxford University Press, 2011.

WESTPHAL, R. G. H., *Rhythmik*, Leipzig, 1885.

– *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, F. E. C. Leuckart, Breslau, 1865.

WHITMAN, Cedric H., *Homer and the Heroic Tradition*, Norton, Nueva York, 1965.

WILAMOWITZ MÖLLENDORF, Ulrich von, *Griechische Verskunst*, Berlín, 1921.

WINNINGTON-INGRAM, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge University Press, 1936.

ABSTRACT

MUSIC IN THE FOUNDATIONS OF *LÓGOS*

Music played a major role in the customs and evolution of ancient Greeks' thought. By means of sung poetry with instrumental accompaniment and choral dance, the peoples who inhabited around the Aegean Sea in the archaic period preserved their religious beliefs, memorable legends and the splendour of past times. During the long millennium ranging from the Minoan civilisation of Crete, the Mycenaean domination and declining, the so-called "dark ages" and the cultural renaissance in the Ionian colonies in times of Homer, to the upsurge of Athenian democracy in the 5th century BC, the art of the Muses (*mousikḗ tékhnē*) was the educational model of the Hellenic aristocracy. These facts, now widely recognised, have been for a long time scarcely taken into account by scholars of the Antiquity.

Throughout the 20th century, Hellenists have faced the need to cooperate with musicology in the endeavour of interpreting the first Western musical traces. However, philosophy hasn't yet drawn the consequences of this substantial change of perspective about the civilisation that saw its birth. Therefore, there is a need to confirm that the emergence of the philosophical *lógos* entails a particularly significant oversight, that have spanned more than two millennia, perhaps related to the "oblivion of Being" exposed by Martin Heidegger. The interdisciplinary reflection is necessary henceforth to enable the synthesis between philological and musicological data that allow the description, with new objective criteria, of the medium wherein philosophy was born.

The philosophical *lógos* didn't disengage from *mýthos* not until a long process of reworking of the oral tradition took place in choruses, in ritual processions and in aristocratic feasts of many cities, as well as

in Pan-Hellenic festivals. The rhythmic and melodic patterns stemming from the monodic and choral lyric conditioned the formation of the Homeric verse and this, in turn, served as the basis for the development of alternative forms of discourse. Homer's poems and some mythical stories contain *prima facie* evidence concerning the verse internal logics conditioned by musical practices. The ritual function of singing and dancing among the Greeks opens a compound of symbolic exchanges connecting religious beliefs and legends of ancient times with civic activity, with the law (*nómos*) instituted by custom and orally preserved.

In Homer's poems we can see traces of the rhythmic activity at different levels concerning both musical practice and the evolution of form of verbal expression -logical structures- elaborated and transmitted by the *aoidoi* for centuries. According to the now classic findings of Milman Parry, the adjustment of ideas to the metrics of verse produces, firstly, a repertoire of formulae that attach the significance to the priority rhythmical function and modify the habitual functions of speech to make it express the eminent sense of the heroic. Secondly, the formulaic economy of the epic song extends to longer periods of discourse, with the help of select and recurring imagery that provides the Homeric verse its glow and gives the guild of the *aoidoi* a highly influential enunciation technique.

Parry's theory key contributions tend to be relativized in recent years, related to his predecessors in Homeric studies, but the value of his interpretation of the oral-formulaic tradition, from the philosophical point of view, remains intact. With the aid of other compatible evidence, we have aimed to approximate to the way in which latent structures in myth (the division of roles between antithetical figures of some gods, for example), along with poetic and musical composition techniques of ancient *aoidoi* and literate poets, contributed towards facilitating the development of thought.

The sway of the poetic tradition over philosophy is noticeable, first, in the naturalist thinkers born in the coasts of Asia Minor, in whose sense of proportion music exerted such influence as geometry. Afterwards, in the sophists who tried to hoard the education of youths in the richest and most powerful cities, convinced that verse techniques should be part of the political discourse, intended to persuade. Finally, in the dialectic of Socrates -ultimate example of oral wisdom at a time when writing was an already widespread use-, that harshly denounced the lack of adherence to the truth on the part of sophists. His disciple Plato would turn into monument the worship to real science (*epistémē*) improving the same writing techniques that Socrates criticised in his opponents.

With the dissemination of alphabetic writing, the role of sound arts in Greece, while remaining essential, became dependent on visible signs. The earliest inscriptions on ceramic vases and in funeral steles modified the symbolic exchange system inherent of the ancient art of the Muses. The interest in *mímēsis*, which originally denoted identification of *chorós* and the audience with the invoked deity, moves towards the graphics representing the voice of an impersonal subject. The voice itself internalizes the shape of the manufactured object on which it is inscribed, of the ritual icon, of the *skēnē* of the *théatron* from which masks speak updating the myth. A new concept of *psykhē* emerges from the complex of audio-visual representations developed in the *pólis*.

The powerful influence of the alphabetic writing, a technique capable of establishing the minimum elements of speech, past evidence and trade agreements, at the service of –in short– a new requirement of veracity, led to a gradual separation from the art of the Muses, until their ritual functions were reduced to the scene of performance. The stages of that process are pointed out by notorious landmarks: the abandonment of the instrumental accompaniment by

the *rhapsōidoi* throughout the 6th century; the transfer made by the Pythagoreans of the consonances of the musical octave to the general theory of mathematical proportions; the projection of the harmonic model towards the field of practical reason from the times of Damon, preceptor of Pericles; the growing distrust regarding the new musical forms among Athenian thinkers; the lack of attention to the rhythms upon which the most prominent forms of versification were set up in favour of the metrics of the written verse, whose quantitative prosody tended to be normalized and it superseded the rhythm in its functions; and, finally, the Aristotelian attempt to regulate the poetic metaphors, adjusting them to the logical classification of genres and species. As a result of these transformations, from the Hellenistic period on, the *mousikḗ tékhnē* and language arts will run definitely by different courses.

From the peripatetic school arose the only exception to that tendency: the poorly preserved treatises by Aristoxenus of Tarentum, the forefather of Western musical theory. The assessment of the impact of those treatises has been undertaken in the second half of our thesis. Aristoxenus inherits on one hand the harmonic theory of the Pythagoreans –of Filolao and Arquitas– but rejects the rationalisation of the consonant sound, which he considers both a product of the sensorial experience and memory, as much as of the intellect. On the other hand, as a disciple of the Aristotelian Lyceum, he makes use of the original concepts of his master, but makes them useful for the study of a discipline in which Aristotle didn't delve too deeply. Aristoxenus deviates of the venerable theory of Damon about the ethical character of music, accepted without discussion both in the Platonic Academy and in the Lyceum, to emphasize the cognitive value of the harmonized melody and the primary time-length (*prōtos khrónos*), that expresses the relationship between body motion, melody and words.

Beyond the Pythagorean mathematization of the proportions of the musical octave, of its projection towards a harmonic model idealized as geometrical figure by Plato, applied to the cosmic revolutions, to the constitution of the city and to the psyche; beyond the Aristotelian logic which, although opposing to the Pitagoric Number Theory and Plato's Theory of Ideas, inherits the consequences of the musicalization of the myth, of the traditional sublimation of harmony and the specialization of representational techniques, the poorly preserved books of Aristoxenus of Tarentum allow to speculate with the possibility to recover for science a different *lógos*, shared by music and words, that is, by the two cultural forms of sound.

The first steps towards a theory of acoustic form led us to focus on the rhythmical reinterpretation of the metrics of the Hellenic verse. In the binary and ternary patterns which were combined in prototypical *métrā* to form the *kōla* of twelve beats habitual in each hemistich of the hexameter, can be seen the yet vague profile of a fact that will require further discussion: the rhythmic experience provided the ancient Greeks –even before the analysis of the octave and the geometrical proportions– a first model of abstraction.

